MUSICA
1940
521
BIBLIOTECA NAZIONALE
CENTRALE - FIRENZE

1940. 1

E. R. 1562

BANDINI

SCUOLA

DI ARMONIA, CONTRAPPUNTO E FUGA

VOLUME SECONDO

1940 1

EDIZIONE RICORDI
MILANO

(PRINTED IN ITALY) (IMPRIMÉ EN ITALIE)

ESEMPLARE FUORI COMMERCIO
PER LA DISTRIBUZIONE AGLI EFFETTI DI LEGGE

U. BANDINI

SCUOLA

DI ARMONIA, CONTRAPPUNTO E FUGA

ER. 1561 VOLUME PRIMO — ARMONIA
ER. 1562 VOLUME SECONDO — CONTRAPPUNTO E FUGA

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE
25 FEB 1942

EDIZIONE ANNO MCMXLII - XX

G. RICORDI & C.
MILANO

ROMA - NAPOLI - PALERMO - LEIPZIG
PARIS: SOC. AN. DES ÉDITIONS RICORDI
LONDON: G. RICORDI & Co., (London) Ltd.
NEW YORK: G. RICORDI & Co., Inc.
BUENOS AIRES: RICORDI AMERICANA S. A.
S. PAULO: RICORDI AMERICANA S. A.

ESEMPLARE FUORI COMMERCIO
PER LA VENDITA E AGLI EFFETTI DI LEGGE

INDICE DEL LIBRO SECONDO

Preambolo . . . . . *Pag.* 5
PARTE PRIMA 27
Contrappunto a due. – Regole generali . 29
Della 1.ª specie 33
Canti Dati di F. Bazin 37
2.ª specie 41
3.ª specie 43
4.ª specie 45
Una pagina di Beethoven. 47
5.ª specie 48
Imitazioni 50
Contrappunto doppio 53
Contrappunto doppio all' 8.ª . . . . . »
Contrappunto doppio alla 10.ª 55
Contrappunto doppio alla 12.ª 57
Canoni 59
Della Fuga. 61
Struttura e parti della fuga . . . . . »
Fuga doppia 65
Posizione del 1.º stretto 67
Temi di fuga di varî autori, da analizzare . . . . . »
Temi di fuga di P. Raimondi 78
Contrappunto a tre parti. – 1.ª specie . 79
2.ª specie 81
3.ª specie 82
4.ª specie 83
5.ª specie 85
Imitazioni 86
Canoni ad intervalli od a voci differenti. 88
Canoni all'unisono ed all'8.ª 90
Fuga a tre. 93
Temi di fuga, da Beethoven. 95
Un esempio di fuga istrumentale . . . 96
PARTE SECONDA . . . . . *Pag.* 101
Contrappunto a quattro parti. – 1.ª specie 103
Altri soggetti del Bazin 104
2.ª specie 107
3.ª specie . . . . . »
4.ª specie . . . . . »
5.ª specie 108
Terze aggiunte. - Contrappunto convertibile 110
Imitazioni 113
Canoni 117
Canone doppio 122
Canone enigmatico 125
Fuga a quattro 126
Sue varie disposizioni 130
Fuga doppia 131
Fuga a tre soggetti. 135
Contrappunto a cinque parti 139
Canone a cinque 140
Agnus Dei del Palestrina. . . . . »
Fuga a cinque 143
Controsoggetto alla 12.ª 145
Contrappunti nel genere cromatico. . . 147
Fuga cromatica 148
Fuga per aggravamento e diminuzione . 150
Fuga con corale. 151
Fuga con accompagnamento. 156
Fuga a tre ottave 164
Fuga per moto contrario 170
Kyrie di G. S. Bach 174
Fuga a cori spezzati 182
Fuga a otto 188
Altri soggetti di fuga 193
Temi del P. Mattei. 197
Un Canone del Marpourg 199

E.R. 1562

ESEMPLARE FUORI COMMERCIO
PER LA VENDITA E LA SOTTOPOSIZIONE AGLI EFFETTI DI LEGGE

UBERTO BANDINI

SCUOLA DI ARMONIA, CONTRAPPUNTO E FUGA

Libro II.

CONTRAPPUNTO E FUGA

PREAMBOLO

La incertezza e poscia la irrazionalità del sistema armonico dovevano inevitabilmente condurre a spiegazioni fallaci e ad ipotesi destituite di base scientifica, come si è visto trattando dell'Armonia. E poichè l'Armonia è il fondamento dell'arte, non farà meraviglia che — durante lo affermarsi di questa — i compositori abbiano ecceduto continuamente i limiti di un sistema armonico fittizio, delineando man mano più vasti orizzonti. Laonde i contrappuntisti, non osando opporsi a certe regole armoniche ritenute sacre ed inviolabili, venivano indotti essi stessi a stabilire un altro codice di regole contrappuntistiche, enorme, involuto e sconfinato come un mare dove lo scandaglio non tocca il fondo. E quando — dopo innumeri tentativi — il sistema armonico si affermò sulle moderne basi e sorse ben definita la nostra tonalità, i teorici, gli uomini della professione, non ebbero la forza di rinunciare al loro dovizioso patrimonio di regole. *E poi l'affetto lo intelletto lega*, come ha detto Dante. Quindi le antiche regole, costrette a sussistere nel rinnovato sistema armonico, si confondono, si contraddicono e danno luogo ad altre regole sussidiarie le quali nelle varie forme del contrappunto variano e si moltiplicano con terribile intensità, determinando certe scuole e producendo certe opere che a buon dritto si potrebbero qualificare: i *Misteri del Contrappunto*. Il teorico diviene pedante — nasce infine, pel contrasto tra la evoluzione dei sistemi e la stabilità delle regole, quel conflitto di cui i valorosi non han ragione se non dopo lunghe e dolorose lotte: si stabiliscono i tipi e l'ambiente così magistralmente ritratto da Wagner nei *Maestri Cantori*. Si, di fronte al più modesto Walter, v'è sempre il suo bravo Beckmesser col suo reggimento di fedeli in armi. E poichè Beckmesser è morto lasciando dietro di sè tanto numerosa falange di apostoli, vediamo anche noi — poveri mortali che non saremo mai tra gli eletti — di sollevare alcun poco i casti veli e addentrare il nostro occhio profano attraverso la luce onde, come dai fuochi del paradiso di Dante, spirano le divine favelle i S. Bernardi del contrappunto.

Circa il 900, Ucbaldo, frate, nel convento di Saint Amand, sancì che una melodia potesse accompagnarsi con un seguito di 4.ª, 5.ª ed 8.ª per moto retto; introducendovi poscia anche delle 2.ª e delle 3.ª, il moto obliquo e il contrario. Queste poco piacevoli *diafonie*, che avranno senza dubbio allietato il priore e la comunità, sono le prime notizie pervenuteci circa l'origine del contrappunto nello stile severo (1). Poichè non bisogna dimenticare che, fuori dei

(1) Severità sempre relativa; perchè « *L'Organum* d'Ucbald et de Guy d'Arezzo, cet embryon de la polyfonie moderne, est une imitation du grossier accompagnement qu'exécutaient sur leurs instruments à cordes les chanteurs de l'époque carlovingienne. Les mélodies et les rhythmes des séquences ou proses, comme les ariettes des drames liturgiques, proviennent de la même source. » GEVAERT F. A. – *La mélopée antique dans le chant de l'église latine*. Gand – Hoste. 1895, pag. 61.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. E.R. 1562
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits de reproduction, de traduction et d'arrangement réservés.

conventi, la musica già cominciava a delinearsi come espressione di altri sentimenti che non fossero la rinunzia alla vita per confondersi ed identificarsi nell'amore eterno; ma i tentativi di musica profana, rozzi quanto le successioni di Ucbaldo, erano considerati insignificanti e trascurati dalla gente relativamente colta, iniziandosi così, in sul nascere stesso dell'arte, quella guerra senza quartiere e senza fede che fu poi denominata *guerra di scuola*. Però in quei tentativi di genere popolare il ritmo simmetrico non poteva mancare, e nel ritmo racchiudevasi l'avvenire dell'arte; poichè dovunque trovasi ritmo simmetrico, ivi spicca un tentativo di indipendenza, una tendenza inconscia ad una tonalità più definita e moderna (1).

Ad ogni modo è certo che in Ucbaldo troviamo un primo tentativo di contrappunto: il quale poi meglio si esplicò nei *discanti*, sia scritti, sia estemporanei, fin dal duodecimo secolo, cioè poco dopo Guido d'Arezzo. E basterebbe ricordare Adamo de la Hale, autore della prima opera comica (2) (derivazione forse delle nostre *Atellane)*, gobbo e chierico di Santa Madre Chiesa. Così, in meno di due secoli, dai discanti arriviamo alla invasione dei fiamminghi e sullo scorcio del 1300 abbiamo in Roma, cantore alla corte pontificia reduce da Avignone, Guglielmo Dufay, cui si attribuisce la invenzione del *canone*.

Basterebbero la preponderanza della scuola fiamminga e il fatto della composizione dei canoni a significare come l'armonia ed il contrappunto, sebbene non ancora riducibili a sistema razionale, avessero in quel tempo uno sviluppo più che notevole, talvolta esagerato. Josquin Després (1450-1521) può testimoniare.

Ma ormai non dobbiamo soltanto tener presenti le importazioni provenzali e la egemonia dei fiamminghi, ma considerare altresì il nuovo elemento, risorto tra le lotte della chiesa e dell'impero, che finalmente si affermava anche nell'arte con la sua inesauribile energia: l'elemento popolare. Ora, ciò che potean dare, i chierici l'avean dato: Lutero scioglieva un canto nuovo alla nuova chiesa, dimostrando ad esuberanza coraggio e genialità, sebbene frate e professore (3), mentre a Bruno si andava preparando il rogo, a Galileo la tortura. La nuova forza, il popolo, si esprimeva liberamente nell'arte, senza le mal definite pastoie ieratiche, e intuiva e talvolta recisamente affermava le nuove tonalità. Un solo esempio citerò per la brevità dello spazio:



(1) Pare che il primo trattato, sul *Cantus misurabilis*, di Franco da Colònia, sia venuto alla luce circa il 1150; ma l'epoca non è ben precisata: coincide ad ogni modo con l'adozione delle *note*, dei *diesis* e dei *bemolli*.

(2) *Li Gieus de Robin et de Marion*.

(3) Se i benefici di Lutero come riformatore di teorie religiose sono discutibili, riguardo alla musica dobbiamo ricordare che i due toni autentici nuovi, il 5.°:  (tonica *La*), ed il 6.°:  (tonica *Do*), furono le prime basi apertamente affermate della moderna tonalità, vale a dire della musica nostra; e ciò per opera della Riforma. (V. REICHA A. – *Compositionslehre*. Vienna – Diabelli, pag. 598). È quindi un dovere per noi rivolgere, attraverso lo spazio di quasi quattro secoli, una parola riconoscente a quel povero frate che, fra le sottili distinzioni di sacramenti da abolirsi e di sacramenti da conservarsi, trovò il tempo e il modo di rendersi veramente benemerito dell'arte nostra.



Siamo o non siamo nella nostra tonalità di *Re?*

Da una parte, dunque, l'elemento popolare, innovatore, col suo ritmo irresistibile; dall'altra l'elemento ecclesiastico, impuro, scisso, sotto l'influenza della scuola fiamminga, scosso dall'opera di Lutero, acceso più dalla cupidigia che dalla fede. Nè i due campi sono nettamente divisi; la canzonetta penetra nelle chiese, mentre la tonalità della musica profana non è decisamente moderna, nè antica: l'artificio contrappuntistico è portato all'esagerazione; una confusione inevitabile quanto deplorevole domina e frustra le cose dell'arte nostra. Per cui nello stesso modo che Gregorio ed altri avean già sentito la necessità di riordinare l'antifonario, e Carlo Magno avea mandato cantori a Roma per attingere acqua pura alla fonte, così il concilio tridentino dovette preoccuparsi e seriamente occuparsi della riforma della musica in rapporto alle esigenze del culto.

---

(1) Chilesotti O. – *Saggio sulla melodia popolare del cinquecento.* Milano – Ricordi, pag. 19. È tratto da un codicetto cartaceo del 1500: ma non sembra al lettore che questo codicetto sia in tal caso più fresco e moderno di certi bei libri del 1800? Un altro esempio, di Cydrac Rael; interessantissimo per l'armonizzazione assolutamente moderna, senza contare che lo *spunto* può forse ricordare qualche novità del giorno:



V. Chilesotti – *Di Giovanni Battista Besardo e del suo Thesaurus Harmonicus.* Milano - Ricordi, pag. 21.

Ma che essa non potesse onninamente sottrarsi all' influsso del nuovo sentimento popolare, che imponeva più libere forme, è provato dal fatto che le stesse composizioni del Pierluigi, sebbene derivate dai toni liturgici, sono nel loro svolgimento così libere e spesso così affini al sentimento della nostra tonalità, che chi le ascolta ne resta ordinariamente incantato e soddisfatto, anche se non abbia mai avuto l' occasione di occuparsi delle antiche tonalità. E, per intenderci bene, giova dichiarare che per noi non è il versetto o l' antifona che ci commuove nel Palestrina. È la sua musica, il suo genio che trascina quando con un brano di un'antifona o di una canzone compone un pezzo sacro od un madrigale, nel cui svolgimento liberamente s'espande l'anima sua. E per chiarire la cosa; pare al lettore che il tema impostosi da Beethoven per il finale del suo *Quartetto* op. 135:



sia tale da appassionare? Eppure quale onda di vita non seppe trasfondervi quell'anima grande! Con tutto ciò, dove il tema riflette la commozione dell'autore che crea, quanta maggiore spontaneità, quanto calore, quanto entusiasmo!

Infine, sulla opportunità e sulla convenienza di questi benedetti canti della nostra Santa Madre Chiesa adoperati come temi alla composizione di opere, sieno pur magistrali, debbo dire che da tempo varî dubbi mi assalivano e pensavo appunto a tenerne modestamente parola; quando leggendo l' ultima opera del Gevaert: *La mélopée antique dans le chant de l'église latine*, me li veggo autorevolmente ed efficacemente riassunti in poche linee; non è quindi senza un po' di compiacimento che riproduco il passo dell' illustre Gevaert, lusingandomi che la riconosciuta competenza dello scrittore renda possibile la deglutizione dell'amara pillola. « Un accompagnement continu en accords pleins est contraire à la constitution du chant « hòmophòne et en détruit le charme. Des cantilènes sans modulations causent plus promp- « tement de l'ennui lorsqu'on y ajoute une harmonie (1) — selon moi *(e secondo me)* toute « reforme dans l'exécution du plain-chant devrait débuter par la suppression de l'accompa- « gnement polyphòne (2), procédé d'introduction assez récente. J'ai à me reprocher d'avoir « moi-même contribué à propager, par différentes publications, une pratique équivoque. « Aujourd'hui je regrette mon erreur passée, et j'estime que le meilleur accompagnement « du plain-chant ne vaut rien (3). S'il faut absolument soutenir la voix pour la maintenir « au ton, le rédoublement à l'unisson des principaux sons de la mélodie, entremélé, par-ci « par-là, d'un simple accord de quinte pour souligner les cadences finales; en certains modes « une tenue fixe semblable à l'*ison* des chrétiens d'Orient, mais dans la région la plus grave « du clavier; voilà tout ce qui me parait compatible avec le principe harmonique de la mé- « lopée greco-romaine et la tradition du chant chrétien » (4). E se l'*ison* dei cristiani manca, poco male!

Pertanto nel 1700, con Scarlatti, Durante, Händel, Bach, le tonalità chiesastiche scompaiono — sorge la Enciclopedia. Il sistema armonico di Rameau s' impone anche a G. G. Rousseau; più tardi Cherubini stesso confessa la necessità di riformare il metodo dell' insegnamento. E vorremmo noi oggi, presso il 1900, informare i nostri studî di contrappunto alle monodie gregoriane od alle leggi che ne governavano la armonizzazione? Eh via, siamo giusti — non neghiamo i meriti di Leone, di Reginone, di Guido, di nessuno, noi; ma rimettiamo

(1) Avviso a certi *abatini!*
(2) E allora?
(3) E i metodi che insegnano a comporlo?
(4) Op. cit., pag. 125.

lo studio dei tetracordi, delle tonalità chiesastiche e dei toni misti al suo vero posto, alla scuola di storia musicale.

Stabilitasi definitivamente la nuova tonalità, l'armonia ne trasse il suo completo sviluppo; ma, come già dimostrammo nel *Libro di Armonia*, se i maestri sono andati avanti, i teorici sono rimasti indietro; e bene osservava il Durutte: « quasi due secoli di distanza tra la pra- « tica dei maestri ed i libri destinati all'insegnamento ci sembrano un cammino un poco « troppo prudente » (1). Altrettanto pel contrappunto. Lo sviluppo completo delle tonalità, il nascere e lo svolgersi di nuove forme musicali — la sonata, l'opera, la sinfonia, ecc. — dovean portare necessariamente delle modificazioni nello insegnamento del contrappunto; come pure ogni modificazione doveva essere, fu ed è avversata con la spada alla mano dai Maestri Cantori di professione, poichè per essi era ed è questione di pane: *primum vivere, deinde philosophari.*

Ed eccoci al gran problema, al gran dissidio, alla interminabile guerra di Troia, onde i bollenti Achilli e i Menelai del contrappunto tra le ansie e le contese incanutiscono anzi tempo. Affrontiamo coraggiosamente la questione del contrappunto severo o non severo e le infinite gradazioni della sua severità. Non oso prender la parola in sì grave argomento e la cedo volentieri all'illustre Choron, già direttore dell'Istituto Regio di Musica Religiosa di Francia, non sospetto quindi di anarchismo melodico. Dopo aver notato che esistono di fatto due differenti sistemi di composizione sulla cui natura la maggior parte dei professori non ha che delle idee *fort confuses et fort inexactes*, prosegue: « Abbiamo già dimostrato che esistono « nella musica moderna due specie di tonalità, 1.° la tonalità antica, derivazione di quella « dei Greci, e che sussiste ancora al dì d'oggi nel canto fermo, altrimenti detto *canto gre-* « *goriano*, in uso nella chiesa cattolica, e principalmente nella chiesa romana; 2.° la to- « nalità moderna o tonalità volgare, che è generalmente in uso presso gli Stati moderni di « Europa. Ora queste due tonalità sono la base di ciascheduno dei sistemi di composizione « dei quali stiamo parlando. Si dice *disposizione, stile, genere* o *composizione antica* quella che « è dettata sui modi antichi o di chiesa, e *fattura, stile, genere* o *composizione moderna* « quella che si scrive nei modi moderni e volgari ». Adunque pare che scrivere con le tonalità moderne — come scriviamo e studiamo tutti — adattandovi i precetti e le restrizioni puramente attinenti alle tonalità di Gregorio, sia una specie di artistica pulcinellata: presso a poco come una suocera vestita da educanda; restando sempre a discutersi l'importanza artistica delle tonalità gregoriane, la loro origine, la loro essenza, ed un ritorno che ad esse, con gamberesca iniziativa ci si vorrebbe imporre. Ma lasciamo proseguire Choron.

« La composizione o fattura antica si dice pure *stile da cappella, stile da chiesa* o stile « severo. Il nome di stile da cappella o da chiesa viene dall'uso cui tal genere di compo- « sizione è esclusivamente dedicato; quello di stile severo deriva, 1.° dalla restrizione dei « mezzi che vi impiegano, 2.° dalla severità con cui vi si osservano (2) tutte le regole, tanto « della melodia, che del contrappunto. La composizione o fattura moderna si chiama *stile* « *ideale* (in tedesco, *galant* o *freye Styl*). Il nome di stile ideale viene da ciò che i compo- « sitori moderni abituati a questo stile, che è il loro idioma materno, esprimono più age- « volmente con questo le loro idee che con lo stile di cappella, in cui debbono attendere « maggiormente alla disposizione delle parti; quello dello *stile libero* viene da ciò, che esso « si serve di mezzi più estesi, e che nei suoi differenti generi ammette delle licenze più fa- « cilmente dell'altro. — Non si deve però credere che la fattura antica sia esclusivamente « severa, e la moderna esclusivamente ideale e libera. Lo stile moderno possiede la sua cor- « rettezza e la sua regolarità, che sono tanto rigorose quanto quelle dello stile severo: questo,

(1) *Résumé élémentaire de la technie harmonique.* Parigi - Gauthier-Villars, 1878, pag. 135.

(2) Quando vi si osservano.

« dal canto suo, contiene idee ed ammette licenze come lo stile moderno; ma ognuno sa « che le denominazioni volgari sono generalmente inesatte, essendo per solito fondate sopra « nozioni poco profonde » (1). Di guisa che pare assodato come la differenza consista non tanto nella pretesa licenza dello stile moderno, quanto nelle diverse tonalità e quindi nei diversi intendimenti delle due scuole. E poichè i severissimi, camminando sopra una base poco sicura, sono obbligati quasi ad ogni passo ad uscire dalla giurata severità (2), mentre gli altri, i non osservanti, se ne stanno incerti appunto per non saper scegliere tra le regole antiche quelle che possono convenire alla nostra musica, rifiutando coraggiosamente tutte le altre, permane l'equivoco sul valore da attribuirsi alle denominazioni di *severo* e *libero*. Di qui evidente la necessità di un metodo razionale che, traendo i suoi principî da un razionale sistema armonico e dalle pure fonti dei classici, guidi e non deprima, snebbi e non offuschi, librandosi serenamente negli azzurri spazî dell'arte (3), lungi da quella presuntuosa pedanteria la quale, poichè si estende burocraticamente ad ogni ramo dei nostri insegnamenti, si potrebbe, con una frase non mia, definire esattamente: « il focolare dell'ignoranza nazionale ».

Premesse queste osservazioni, procuriamo di chiarire, con la consueta longanimità, qual sia la vera causa del dissidio che tanto tiene discorde il campo d'Agramante. Essa consiste principalmente — dopo l'ignoranza dell'armonia — nell'uso fieramente contrastato di due intervalli: la quarta e la settima. Ecco la veneranda teoria dei purissimi: « Se un'armonia « a tre o quattro parti non contiene che accordi perfetti o imperfetti, disposti in guisa che « non vi si riscontri mai una 4.ª consonante tra le parti, allora può dirsi che quest'armonia « è completamente nello stile il più puro.... L'arte di scrivere in questo stile consiste nel « mettere gli accordi in una tale disposizione che questo intervallo non possa mai cadere « nella composizione e non comparisca che sotto forma di 5.ª al disopra del basso, e di « una parte qualsiasi » (4). Cosicchè:



non è abbastanza *puro*, anzi... non suona *puro e scemo* come *Parsifal*; si dovrebbe scrivere:



(1) Note ai *Metodi d'Armonia e di Composizione di Albrechtsberger*. Parigi - Bachelier, 1830, pag. 100.

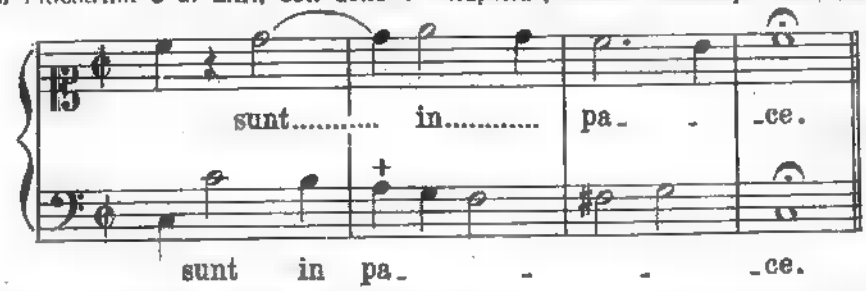
(2) Talvolta « lo scostarsi dalla severità è non solo permesso, ma imperiosamente richiesto ». Beethoven. – *Studi*. Parte 2.ª, cap. XIII (Della quarta specie del contrappunto semplice *e severo* a quattro parti). Milano – Canti, vol. I, pag. 160.

(3) Da questa e non da altre fonti può scaturire perenne quella che Choron avrebbe potuto chiamare una *facture mixte d'un bon effet*; cui forse alludeva Albrechtsberger accennando alle regole *de la composition mixte* (*Metodi d'Armonia e di Composizione*, pag. 96 e 250-51), dalla quale deriva la *fuga mista* del Reicha (op. cit., pag. 876).

(4) Così il De Seyfried, allievo di Albrechtsberger ed estensore della 1.ª parte della sua opera. (Ivi, pag. 60-61). Beethoven: « Froberger, antico compositore, ha scritto, dicesi, pezzi cortissimi nei quali non ha usato alcuna « quarta, neppur quella che nell'accordo perfetto trovasi fra le parti superiori, a fine di figurare con un *tricinium* « così corretto la Trinità divina. Questa maniera di scrivere è chiamata: *Harmonia sine quarta consonante*. Tanto « m'ha detto oggi Albrechtsberger. » (Op. cit., vol. I, pag. 165). Una prece per la buon'anima di Froberger!

La parola d'ordine potrebbe essere in questo caso: abbasso la quarta!

Sentiamo ora cosa dice il P. Mattei: « Sonvi alcuni che pongono la 4.ª fra le Dissonanze, « ma s'ingannano; perchè essendo la 4.ª Rovescio della 5.ª che è Consonanza perfetta, non « soggetta (come si è detto) ad alterazione o diminuzione, così anche la 4.ª composta degli « stessi elementi sarà essa pure Consonanza perfetta; e questo è il sentimento de' più accre- « ditati Maestri, e tra gli altri Rousseau, Zarlino (1), P. Martini, P. Vallotti e tanti altri » (2). Adunque, se è tanto consonante, perchè farsi il segno di croce se si trova una 4.ª anche data *di posta?* Eppure anche il Reicha, parlando del contrappunto di stile rigoroso, osserva: « Di tutti gli intervalli consonanti, la 4.ª giusta soltanto deve essere adoperata come disso- « nanza » (3), ossia preparata da una consonanza, ecc. Chi però ha già risoluto la questione è stato il Palestrina. — Si leggano le sue opere; oppure si apra la *Storia della Musica* del P. Martini (4), o il *Saggio fondamentale di Contrappunto* dello stesso, e si vedranno dei mirabili esempî del Palestrina e di altri, con delle 4.ª stupende, anche sui tempi forti; per esempio:



Questo passo di autore incerto ma di scuola romana, forse del Benevoli, « abbenchè li- « cenzioso, egli è però grazioso, e merita di esser praticato ogniqualvolta opportunamente « cada in acconcio » (5). — E il Palestrina:



(1) Però nemmeno ai tempi di Zarlino la cosa era pacifica; poichè i *Pratici* la dichiaravano dissonanza, come rilevasi dalle stesse *Istituzioni Armoniche* (p. III, cap. 5.º); e Zarlino rispondeva: « quelli che hanno avuto qual- « che giuditio nella Musica, l'hanno usata, non solamente accompagnata con altre consonanze, ma etiandio senza « alcuna compositione, ne i canti di due voci; tra i quali fù uno Iosquino, che nel principio di quella parte, *Et resur- « rexit tertia die*, della messa detta l'*Homme armé* a quattro voci, pose tal consonanza semplicemente, senza accom- « pagnarle niun altro intervallo dalla parte grave; il che si può etiandio vedere in molte altre cantilene antiche, « le quali non pongo per non fastidire il Lettore. » *Le istituzioni harmoniche*. Venezia - Senese, 1562, pag. 153.

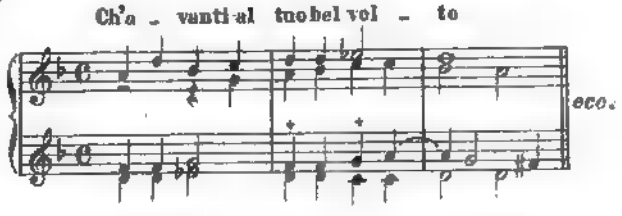
(2) *Pratica d'accompagnamento*. Milano - Ricordi, pag. 7. Tra questi « tanti altri » è da annoverarsi l'Helmholtz.

(3) Op. cit., pag. 611.

(4) Bologna - Dalla Volpe, 1757, tomo I, pag. 275 e segg.

(5) Martini G. B. – *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*. Bologna – Dalla Volpe, 1774, parte II, pag. 16.

(6) Mottetti a quattro voci, libro I. Nè posso far a meno di trascrivere un altro esempio a quattro voci: *Deh fuss' hor qui Madonna:*



V. Martini, ib., parte I, pag. 178 e 175.

E.R. 1562

E nel celebre *Populo meus:*

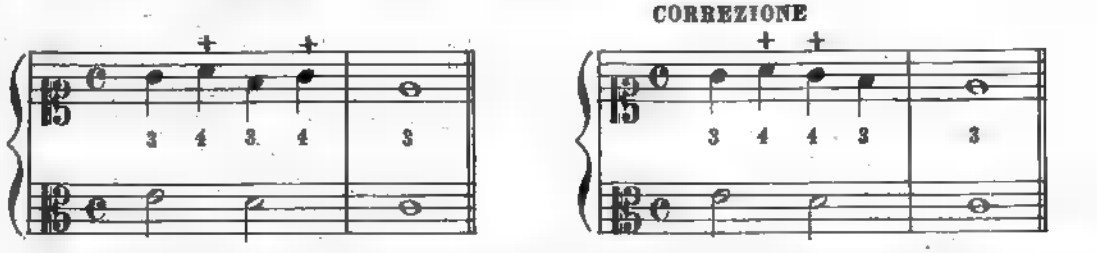


Mozart poi non esita a scrivere nei suoi *Canoni* per voci:



(1) Mozart W. A. – *Opere.* Lipsia – Breitkopf & Härtel, serie VII, parte II, pag. 8 e 15.

Infine il Cherubini « il seguente procedimento frequente nei buoni autori, lo vorrebbe « corretto nel modo che appresso si vede.



« Il Cherubini ammette le due dissonanze di seguito (le due quarte) perchè di grado con- « giunto, ma qui una nota *dà la volta*, procedimento condannato dal P. Martini nel suo « *Saggio fondamentale di Contrappunto* » (1). Purchè, con tante regole e discussioni, non *dia la volta* il cervello!

Quanto a me, non esito ad ammettere anche a due parti l'intervallo di 4.ª non solo quando i due suoni che lo compongono vengono emessi successivamente, per esempio:



ma anche *di posta*, quando una parte va di grado;



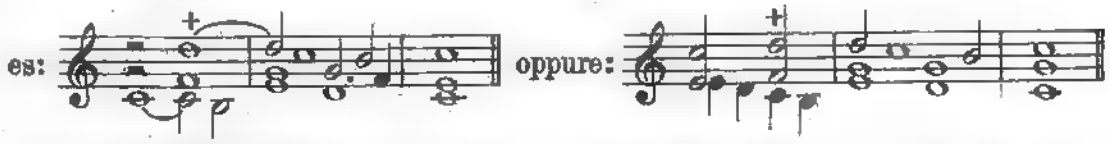
anche per moto contrario, come nel secondo *canone* di Mozart:



o negli accordi di 11.ª, nel qual caso si suol legare;



Eccellente a tre o più parti, quando è accompagnata dalla 2.ª:



(1) Galli A. – *Storia e teoria del sistema musicale moderno e corso completo di armonia contrappunto e fuga*. Milano – Nagas, pag. 82-83.

(2) Loc. cit., pag. 4.

Nè posso rifiutare a quattro parti la seguente successione praticata nell'insegnamento dell'armonia:



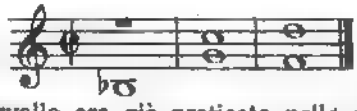
e gli osservanti « se non sa di crusca, la sputino ».

E il Cherubini:



ecc.(1)

Non ammetto:  ; tanto meno:

Ed ora veniamo alla 7.ª. 

Premesso che questo intervallo era già praticato nella seconda metà del 1200 dal padovano Marchetto, e' che al principio del 1600 il Monteverde usava abitualmente la settima dominante senza preparazione (2), osserviamo che nel contrappunto severissimo la 7.ª non si può dare *di posta* (3). Oltre a ciò i puritani — sempre dominati dallo spavento della 4.ª — proibiscono tutti i rivolti dell'accordo di 7.ª e l'accordo stesso sul fondamentale, quando sieno espressi in tutti i loro intervalli. In una parola, un accordo intiero di 7.ª non si può scrivere e nei rivolti deve essere spesso e volentieri escluso... il fondamentale; vale a dire si deve mettere alla porta... il padron di casa (4).

E dicono: il Palestrina non esprimeva abitualmente in tutti i suoi intervalli l'accordo di 7.ª, tanto meno quello di 7.ª dominante. Grazie. Ma noi ripetiamo: il Palestrina usava le nostre tonalità? No; adunque l'uso cosciente degli accordi di 7.ª non vi poteva essere, sempre a causa della tonalità ancora incerta, che, senza essere quella di Gregorio, non era nemmeno quella di Sebastiano! In verità vi dico che sarebbe ora di finirla con questa ibrida imposi-

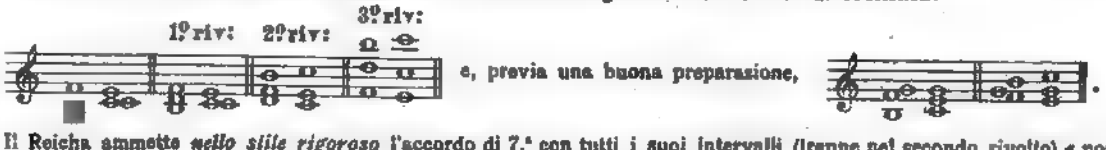
---

(1) *Andamenti d'Armonia.* Milano – Ricordi, pag. 122.

(2) Marcillac F. – *Histoire de la musique moderne.* Paris - Sandoz et Fischbacher, 1876, pag. 118 e 219.

(3) Il Gevaert « nous a indiqué des exemples de la *septième dominante employée sans preparation*, dans les « compositions d'*Orlando di Lasso*, et même dans la musique d'Eloy (1400). Voir l'*Agnus Dei* de ce dernier « auteur, sixième mesure. » Durutte, op. cit., pag. 112.

(4) Ecco la disposizione di un accordo di 7.ª dominante giudicato come caso di coscienza:



e, previa una buona preparazione, .

Il Reicha ammette *nello stile rigoroso* l'accordo di 7.ª con tutti i suoi intervalli (tranne nel secondo rivolto) « pour « ne pas porter la rigueur jusqu'a la pédanterie. » Op. cit., pag. 620.

zione di restrizioni antiche nelle tonalità moderne (1). Quelli che sono sinceri, e non si possono staccare dalle regole del cinquecento, favoriscano, se è possibile, adoperare anche le antiche tonalità ■ noi ammireremo, se non la loro fantasia, la loro logica, dicendo col Parini:

« Ed opra è lor, se all'innocenza antica
Torna pur anco e bamboleggia il mondo. »

Ma badino che nemmeno il Mattei, sebbene francescano, tanta innocenza non possedeva ed ammetteva (oh! frate liberale!) la 7.ª in tutti i suoi intervalli, purchè la 4.ª fosse preparata. Dal canto nostro, anche per non tediare il lettore, ci riportiamo a quanto si disse nel *Libro di Armonia* circa l'uso di certi accordi e circa il valore da darsi a certe distinzioni artificiali, tali riconosciute scientificamente anche dal Blaserna, rimettendone l'eleganza dell'uso agli esempî che ci tramandarono tanti genî che, o nel misticismo o nell'aperta ribellione alla « misteriosa crudeltà del destino », lasciarono monumenti imperituri della immensità dell'arte.

L'insegnamento del contrappunto e della fuga deve essere fatto in modo che la fantasia dell'alunno si prepari mano mano alla concezione dell'opera d'arte che comincerà ad esporglisi liberamente nel corso di composizione. Quindi è un ausilio, una forza, che deve attingere allo studio del contrappunto, una forza che lo aiuti ad avanzarsi correttamente, ma liberamente, nei sentieri dell'arte. Ed insegnamento proficuo, in qualsivoglia disciplina, non può essere che quello basato sulla osservazione dei fenomeni; risoluto quindi a lasciar cadere, ove occorra, tutte le metafisiche del mondo. Ora, privo di base è generalmente presso di noi l'insegnamento dell'armonia colle sue *sostituzioni* e *note cambiate*, come a suo tempo abbiam dimostrato; ed è pur manifesto che non può dettare serenamente ed equamente le leggi del contrappunto chi non sia edotto dell'armonia vera, ossia com'essa è di fatto (2). E così, come si semina si raccoglie: la nostra produzione artistica è scadente non solo per difetto di fantasia, ma per la incertezza dello indirizzo, per la povertà della tecnica. Non è quindi da

---

(1) Del resto il Palestrina (ed altri) quando gli si presentava l'occasione scriveva *qualsiasi accordo* nella disposizione che più gli conveniva, infischiandosi di tutti i teorici. Ecco in proposito tre esempietti saporosi — il terzo è di Monteverde:



V. Galli, op. cit., pag. XX.

(2) Se avessi l'autorità di Schumann darei anch'io un avvertimento ai giovani: la deficienza di un professore è in ragione diretta della rigorosità dell'insegnamento, la quale a sua volta è in ragione diretta della prosopopea dell'individuo.

meravigliarsi se in queste contingenze aderga tanto orgogliosa il gran testone l'avversaria implacabile d'ogni razionale insegnamento, la solita insopportabile pedanteria, che, padrona delle cattedre, a poco a poco invade i banchi e, se non trova una pronta reazione nelle giovanili energie, opprime d'una cappa di piombo i congesti cervelli e a forza di regole e di proibizioni li riduce a tale che, dopo uno splendido esame, i nuovi ministri di Beckmesser, consacrati ed unti — pure abilissimi a ricercare le quinte nascoste (1), a fare il canonetto, a proibire un milione di cose, — restano incapaci di sentire, impotenti a produrre. Così quei pittori dei quali Zola fa dire a Sandoz: « Ah! i citrulli, gli scolari sgobboni, incapaci di far « la menoma cosa scorretta! » Faranno fortuna, ma per l'arte essi saranno gli ultimi, appena morti i loro professori.

Ricordo a tale proposito come uno dei Maestri Cantori più apprezzati e circonfusi di gloria ufficiale spiegava spesso, con un particolare interesse, quella che soleva chiamare la teorica del « piede di piombo »; e diceva: Siate rigorosissimi nella scuola, sempre col piede di piombo; gli alunni penseranno da sè ad emanciparsi dalle regole. Ora invece io dico: rigorosissimi nel contrappunto a due parti, ma non per inutile sfoggio di tirannica pedanteria, sibbene perchè — per essere le parti soltanto due — l'uso pressochè continuo delle consonanze perfette (2) diviene di sua natura necessario e la purezza non sarà mai sufficientemente raccomandata, dovendosi da due sole parti distintamente percepire ogni armonia. Ma ciò parmi alquanto difforme dal desiato ritorno, anzi regresso ai tempi di Leone X, quando la scienza musicale, adolescente in piena Rinascenza, non riusciva a spiegare i fenomeni e le leggi in progresso di tempo intuite dagli uomini di genio, tenendosi in una manifesta discordanza dalla pratica, che ancor oggi perdura! Tralascio di ripetere che nemmeno nel cinque e seicento le regole pedantesche erano rispettate: si leggano Palestrina, Monteverde e poi il divino Bach; altro che regole! altro che piombo! Sicchè il tenere in vigore, anzi in onore presentemente certi canoni d'interesse tutt'al più archeologico, perchè non rispondenti alla pratica nè alle esigenze dell'arte, rientra in quei misteri professionali dei quali si è parlato più sopra. Dicea Leopardi — scusino i professori se mi permetto di citare uno scrittore

---

(1) Una questione secondaria, ma pure caratteristica del pedantesimo, si è la proibizione delle 5.e e delle 8.e *nascoste*, s'intende fino a quattro parti — perchè, scrivendo a cinque, si può dire liberamente: addio, regole belle, il contrappunto severo vi saluta.

Ora io tengo a dichiarare che, come tutti quelli cui non fa velo un pedantismo inoculato dalla tenera infanzia (spesso ringagliardito dal bisogno di specular sulla fede), ammetto ed ammetterò sempre ogni successione di stile e sapore classico; perchè a voler prender nota di tutte le 5.e e le 8.e nascoste scritte, *exempli gratia*, dal temuto Giovanni Sebastiano Bach, non sarebbe sufficiente tutta la intemerata vita di un Ricevitore del Registro. E se non basta, vi rischiara il gran Luigi, nella *prima specie del contrappunto semplice* E SEVERO *a quattro parti*. « La « necessità esige nullameno qualche volta che si chiuda un occhio, o piuttosto si turi un orecchio per una quinta « nascosta, o una successione di ottave. » (Op. cit., vol. I, pag. 143). Lo stesso Fux (1660-1741), come vedremo, ammette a due voci:



; e a tre:



(Gradus ad Parnassum, traduzione di A. Manfredi. Carpi - Carmignani, 1761, pag. 80 e 84). E il Cherubini, parlando del contrappunto a quattro, non esita a dire: « si riscontrano anco nei classici Compositori, e segnata« mente nel Palestrina, tali esempi, che a prima vista si sarebbe tentati di prendere per errori od almeno per « troppo grandi licenze. » *(Corso di contrappunto e fuga*. Milano - Ricordi, pag. 53). — Dunque, niente dogmi, nemmeno in musica!

(2) Per noi che già chiarimmo oziosa la distinzione degli intervalli in *consonanti* e *dissonanti* (Lib. I, pag. 11), le consonanze perfette, vale a dire *gli intervalli che nel corso di un contrappunto si possono senza riguardo adoperare*, sono, oltre l'unisono, la 3.a, la 5.a, la 6.a e l'8.a.

cui fu negata una cattedra di lettere italiane —: « Tutti i savî si ridono di chi scrive la-« tino al presente che nessuno parla quella lingua e pochi la intendono... ma io scrivo in « lingua moderna, e non dei tempi troiani. » Nè si può obbiettare che se il latino non si scrive più, si segue però a studiare. Certo il latino si studia (troppo e non bene) e si studierà finchè durerà il culto del bello. Ma perchè si studia quell'idioma? Forse per servirsene anche oggi come si pretenderebbe dei toni liturgici? Oppure perchè, come arte, è la manifestazione più splendida di tutto un mondo glorioso? Ma così si studierebbero le antiche tonalità e gli antichissimi autori quando ai nomi venerati di Orazio, di Virgilio, di Tacito e di tanti altri vi fossero nomi gloriosi da contrapporre e non dei tentativi di musica a noi pervenuti attraverso tante modificazioni e per tramiti così poco sicuri, che spesso ci troviamo in forse se, invece dei neumi di Gregorio, non ci avvenga di studiare e cantare le scorrezioni di qualche amanuense (1). Ma nemmeno a quei testi sono applicabili le oscure regole onde s'invilup-

(1) Per la verità storica. — La tradizione della riforma e del canto gregoriano, come generalmente avviene di tutte le tradizioni, pare contenga tali inesattezze da doverla assolutamente ricostruire su dati più attendibili. Senza entrare a discutere su tale materia, che sarebbe qui fuori di luogo, notiamo che non appena Gregorio « se la fama non mente », ebbe riordinato l'antifonario (il quale, appunto per far riconoscere al pontefice tale necessità, doveva essere già abbastanza... discutibile) fece fissare l'antifonario stesso all'altare del sommo Pietro *con catene di ferro*; evidentemente conosceva i suoi polli. Ma nemmeno le catene valsero a proteggere gli studiosi dai ladri di libri. — *Multa renascentur quæ jam cecidere.* Sembra però che di detto antifonario, notato, dicesi, in *neumi*, esistano ancora una o due copie, ma posteriori... di due secoli! (Hullah. - *Storia della musica moderna*, pagine 17–18). Ad ogni modo queste copie ci consolano alquanto; però, come è naturale, sono scritte anch'esse... in neumi!! E circa i neumi viene opportunamente a lumeggiarci il Chilesotti: « La lettura dei neumi primitivi « è difficilissima e spesso *impossibile*, tanto più perchè i segni venivano alterati *continuamente* dal capriccio dei « varî insegnanti. Verso il decimo secolo » trecento anni dopo Gregorio!!! « i neumi nelle loro modificazioni si « avvicinarono alla forma delle note quadrate; e da allora si rimarca una certa tendenza a collocare i neumi ad « altezze determinate secondo il loro valore. Così essi parlavano agli occhi: ma ancora la lettura ne era incerta. » *(I nostri maestri del passato.* Milano - Ricordi, pag. XI). Il primo trattato di canto chiesastico pervenutoci: « *Musica disciplina* » di Aureliano di Réomé, rimonta all'850; e solo verso il 900 abbiamo il « *Tonarius* » di Reginone, « punto di partenza di ogni investigazione storica dell'antifonario... segnato per tre quarti in neumi. » (Gevaert, op. cit., pag. 184-85). Però, ad onta del *Tonarius*, circa il 950 si manifesta « una decadenza generale « nella coltura dell'arte ecclesiastica » (ib., pag. 187); tanto che il teorico Jean Cotton (secolo XI), così riassume la situazione: « Maître Salomon faisait chanter la quinte là où maître Albin ensaignait qu'il fallait chanter la « quarte et où maître Troudon ne voulait admettre que la tierce. » (Marcillac, op. cit., pag. 75). Non v'è quindi da meravigliarsi se Guido confessa di aver dovuto penare a metter ordine in quel caos « *labore haud facili* ». (Gevaert, op. cit., pag. 188). E dopo questo lavoro non facile, nuove alterazioni, nuove dispute, nuove confusioni di toni: i varî antifonarî sono discordi; la formola melodica *(intonatio)* nelle funzioni dei giorni festivi si adorna di abbellimenti non usati nei dì feriali (Gevaert, ib., pag. 114), proprio come i *langamin* degli ebrei... e le ragazze da marito. Dice l'illustre Gevaert che nel 1200 i canti della chiesa entrano finalmente in uno stato di stabilità (ib., pag. 188): e sarà anche vero. Ma dopo due secoli un'altra babilonia rende necessario l'intervento del concilio di Basilea (1431), poi di quello di Trento (1542-563), poi di Gregorio XIII, assunto nel 1572. Il Gevaert, che spinge la buona volontà fino a creder possibile una fedele tradizione *ad aures* dei canti antifonarî per oltre due secoli (da Leone I al frate Aureliano, 440-850), non può a meno di confessare che « une végétation adven-« tice s'est produite autour du tronc mélodique de certaines cantilènes liturgiques; aujourd'hui elle fait corps avec « elles et constitue une partie de leur charme poétique, de leur saveur musicale » (ib., pag. 211). Ebbene, tredici secoli dopo Gregorio, ossia ai nostri bei giorni, gli abatini discutono ancora sulla autenticità del canto gregoriano nelle edizioni di Ratisbona! Io non so se di qui ad altri mille anni vi sarà pure chi abbia la faccia tosta di chiedere la privativa della vera interpretazione di quella musica. So che tutto il patrimonio musicale pseudo-gregoriano della S. Chiesa Cattolica Apostolica Romana consiste in « melodie generalmente poco estese, man-« canti di un ritmo particolare e di accompagnamento istrumentale, riproducenti senza posa una cinquantina di « temi tradizionali, mediante procedimenti immutati. » (Gevaert, op. cit., pag. 151). E questo rimasuglio di una musica *sui generis*, come la chiama lo stesso Gevaert (pag. 152), noi, con buona pace dei RR. PP. Benedettini, non sappiamo con sicurezza nemmeno come si cantasse!... « È difficile farsi un'idea dell'effetto che esso doveva pro-« durre in pratica, perchè, ad onta delle precauzioni prese da San Gregorio per conservare inalterato il suo *An-« tifonario*,... col tempo tale sistema non fu più quale era alla sua origine. » (Chilesotti, ib., pag. X). Laonde, pure ammirando l'opera industre e paziente dell'illustre Gevaert; pur ammettendo che un fondo di poesia animi

pano i pallidi sacerdoti della musica ipotetica. Sicchè la teorica del piede di piombo raccomandata con voce cavernosa dal grande baccalare della scienza occulta si ridurrebbe nella migliore ipotesi a questo: insegnare regole delle quali nessuno più si cura scrivendo. Sotto questo punto di vista la teorica del « piede di piombo » si potrebbe anche definire la teoria del « cervello di stoppa ». Ed a me, cui per varie vicende è toccato risiedere nei principali *centri musicali* dello italico stivale, è anche toccata la fortuna di leggere o sentire qualche composizione di autori venuti appunto in fama per lo stile castigato. E debbo dichiarare che, dopo avere con attenzione ascoltato i relativi capolavori, non ho potuto a meno di confessare a me stesso che il più castigato di tutti... ero stato io! (1).

Dunque si dovrà bandire il contrappunto severo dalle nostre scuole?

Io credo che il contrappunto severo debba studiarsi per quanto risponda ad uno scopo che non sia l'archeologia, nè la fantasmagoria, nè la prosopopea. Ma intendo per *contrappunto severo* quello che i grandi autori hanno usato principalmente scrivendo a due parti: poichè se non si ammette, come vogliono alcuni, per contrappunto severo lo stile usato, per esempio, nelle fughe a due voci, allora non resta altra applicazione a questo contrappunto che un coro a due, senza accompagnamento, di uno stile inusitato e quindi un modo di comporre bandito da ogni sentimento dell'arte; cui bisognerebbe assolutamente pretermettere nella pratica, a qualunque ramo di composizione uno si sentisse inclinato. Si insegnerebbe infine a scrivere dei *duo* che nessuno vorrebbe nè eseguire, nè ascoltare. — Se non che potrebbe essere di grande utilità in un sol caso, ed è il seguente: qualora in un Conservatorio gli alunni si rifiutassero allo studio o fossero nell' orchestra indisciplinati, chi siede sulle cose dell'arte nostra potrebbe condannare i negligenti a due o tre ore di udizione obbligatoria di un contrappunto a due parti del genere sullodato. Sicuramente la disciplina verrebbe ben presto ristabilita.

Nè vale obiettare che mentre l'armonista guarda la cosa dal lato dell'unione di varî suoni il contrappuntista la giudica sotto l'aspetto del contrappunto ossia del canto delle parti; perchè non si può supporre che il contrappuntista dimentichi l'armonia, nè che l'armonista non sappia il contrappunto. Quindi se trovasi discrepanza sostanziale tra le conclusioni dell' armonista e del contrappuntista, vuol dire che o l'uno o l'altro non conosce bene le due materie, che son nate per darsi appoggio scambievole, non per cozzare continuamente. E se

---

le antiche cantilene, sì da impressionare — per un concorso di cause che non è qui il caso di analizzare — anche degli animi non sordi ad ogni civile progresso; è forza riconoscere che l'idea di perpetuare su di una base così modesta ed incerta tutta una leggenda, una disciplina, un codice, una speculazione, non poteva germogliare che nel cervello di un prete.

(1) Dalla pedanteria, forse più che dalla mala fede degli insegnanti, dipende un fatto che — a quanto mi vien riferito — si verifica molto spesso negli Istituti musicali dell' Oceania. Si esaminano, per esempio, gli alunni di Tizio; ed ecco, Sempronio, Caio, Nevio trovano che questo è scorretto, quello è profano, l'altro non è di stile *osservato*, infine è un contrappunto *fiorito*... di spropositi. E lì si citano senza economia Sala, Cherubini, Martini, ecc., ecc., e, come ultimo espediente, il *Manuale* di Marpourg. Vi sono, in Oceania, degli animi così modesti che non esitano a citare, inconfutabile argomento, le proprie opere. Allora, senza pietà, si copre il contrappunto o la fuga in discussione di croci multicolori e multiformi, sì che par da lontano un sepolcreto. Ma siccome nella pratica non risultano, nemmeno in Oceania, tutte le restrizioni e tutte le pedanterie di una scuola che da circa due secoli ha fatto il suo tempo, così quando viene in discussione il cómpito o, come si suol dire più elegantemente, « l'elaborato » del proprio alunno, Nevio, Caio e Sempronio lo difendono a spada tratta e non cedono il terreno che a palmo a palmo sostenendo ogni nota che non sia di stile osservato con testimonianze d' autorità irrecusabile. Questa è una licenza adoperata da Palestrina, quella successione (e non sono poche) la scrive anche Bach, l'altra è di Mendelssohn, poi Mozart, poi Beethoven, e: « questo, per Giove!, grida il professore della classe, « lo scrivo anch' io! » Ma dunque, chi ha ragione? Palestrina o Fenaroli, Bach o Sala, il professore della classe o Beethoven? Non so come abbiano risoluta (se l' hanno risoluta) la questione in Oceania, nè quanto si avvantaggino gli studî musicali della quinta parte del mondo di tali discussioni; mi si dice però che anche laggiù vi sia chi dubita della utilità ed anche della possibilità di applicare all'approssimarsi del XX secolo le stesse regole che già non erano più in relazione con lo sviluppo musicale del settecento.

l'armonia, puta caso, ha seguito il suo *fatale andare*, naturalmente un contrappuntista cristallizzato, del cinquecento, non potrebbe adattarvisi. E sta bene; ma neppure dovrebbe egli avere una venerazione così sconfinata del suo pregevolissimo *Io*, da pretendere che ogni progresso si arrestasse all'unico scopo di dargli ragione.

Ma di questo parere sembra non sieno quei tali sullodati contrappuntisti che, quasi per diritto divino, si ritengono depositari, diciamo così, delle tavole della legge, che poi si riservano di interpretare agli iniziati e ai catecumeni; di qui l'autorevole pesca di granchi nel pelago dei nostri molteplici insegnamenti. Mi fermerò soltanto sulle tanto discusse risposte da darsi ad un tema di fuga.

Non nego che in moltissimi casi il tema per la sua stessa conformazione indichi a chi se ne intende la risposta più geniale e spontanea. Ma ciò non è un *canone*, ed ogni *bolla* in proposito non potrebbe aver più valore di una bolla di sapone. Vi sono benissimo temi tali che comportano due, talvolta tre risposte (1). Ora, nello scegliere è questione di gusto: ma in tal caso il variare della risposta non può assolutamente dirsi errore (2). Il maestro deve consigliare la scelta, ma non deve imporre il suo modo di sentire, non deve credersi, come Cola di Rienzi, il *candidato dello Spirito santo*. È questo che il frate Mattei intendeva scrivendo:

---

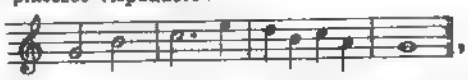
(1) Mi trovavo un giorno a transitare per una piazza dove c'è un gran Duomo, in compagnia di uno dei più forti contrappuntisti d'Italia: cosa che mi accade di frequente perchè non v'è città che non possieda cinque o sei di questi campioni i più forti d'Italia. Non potendo parlar d'altro, si parlò di contrappunto, e siccome l'amico, campione d'Italia, professava l'opinione che un tema non possa avere più di una risposta, mi feci animo a domandargli: Dato questo tema:



come risponderebbe lei? *Ed egli a me, come persona accorta:*



Benissimo, dico io; ma se a me piacesse rispondere:



che cosa vi troverebbe a ridire? Erano le orecchie mie *intendentes*; ma il forte campione non rispose!

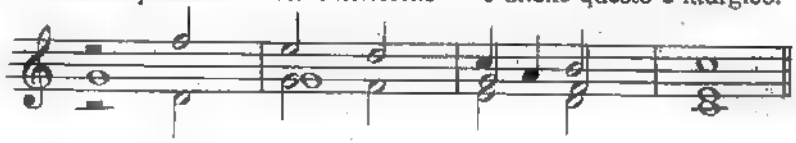
(2) Una volta Beethoven scrisse questa fughetta per tenore e basso; il tema è di Albrechtsberger:



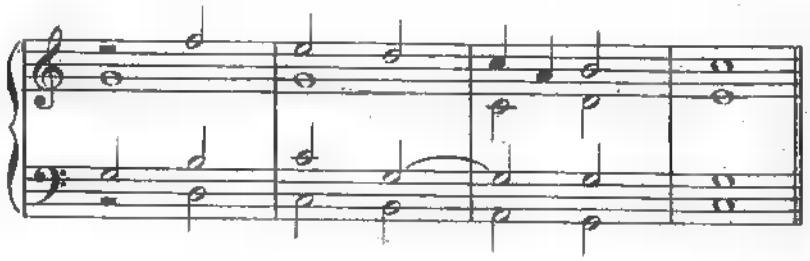
« in musica tutto è lecito quando il compositore abbia buono e giusto criterio, ed arte » (1); è questo che Rossini voleva significare dicendo col suo sorriso da buon epicureo: « in mu- « sica non vi sono errori »; è questo che ha sanzionato Beethoven nel suo stile di fuoco: « *nessun diavolo può costringermi a fare piuttosto queste che altre cadenze* » (2).

E, per esaurire l'argomento, volete proprio vedere stampato il mirabile fine che si raggiungerebbe (e si raggiunge, non dubitate) con il solito insegnamento a base di *autorità secolari*, di *note cambiate*, di *licenza dei superiori?* Eccolo qua; ve lo dice il Reicha: « Il canto « fermo, quest'antica e venerabile salmodia, prestandosi con facilità ad ogni specie di artifizî « canonici, ha sedotto (e seduce anche ai dì d'oggi) molti compositori che cercano di nascon- « dere sotto i freddi calcoli armonici la impotenza dei loro mezzi e l'assenza del genio creatore. « Per dedicarsi presentemente » e Reicha scriveva nel primo ventennio del secolo « a questo « genere di composizione in tutta la sua severità, bisogna ignorare completamente i progressi « che l'arte musicale ha fatto da oltre un secolo; il compasso e la riga alla mano, conviene « più calcolare che sentire, fare astrazione da ogni ispirazione musicale, in una parola rasse- « gnarsi a non esser altro che un abile operaio » (3). Sì, operaio in ritardo di due secoli, compositore egregio, *sicut equus et mulus quibus non est intellectus* — e anche questo è liturgico.

Io ammetto a tre parti:



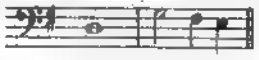
ed a quattro:



ed anche:



Poteva la divina provvidenza permettere che alla modesta composizioncella venisse meno la geniale scomunica del Fétis? No, mai — ed io mi pregio riportare le chiose del Fétis stesso e del Rossi: ognuno che non sia digiuno di contrappunto potrà prendere con le molle la cretineria del Fétis. E questo era il direttore del Conservatorio di Bruxelles! Ahimè! Qui pure, *multa renascentur*... Lasciamo stare; ecco le chiose. « Questa risposta è falsa: bisognava:



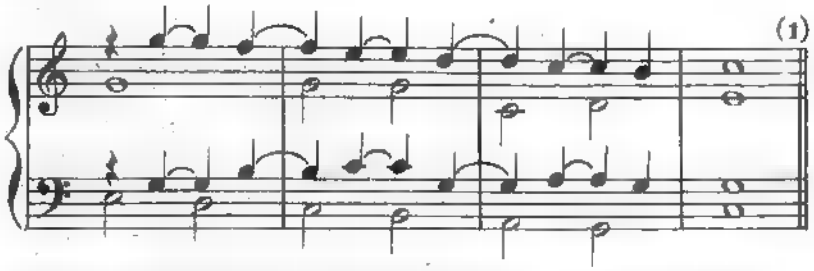
« *(Fétis)*. Se fosse vero che la risposta del Beethoven è falsa, io credo che dovrebbe correggersi, non come dice « il Fétis, ma in quest'altro modo:



« *(Rossi)* ». (Beethoven, op. cit., vol. II, pag. 36). Il tema è suscettibile, come si vede, tanto di risposta reale che di risposta tonale. *(Baudini)*.

(1) *Contrappunti*. Milano - Ricordi, pag. 5.
(2) Op. cit., vol. II, pag. 37
(3) Op. cit., pag. 606-7

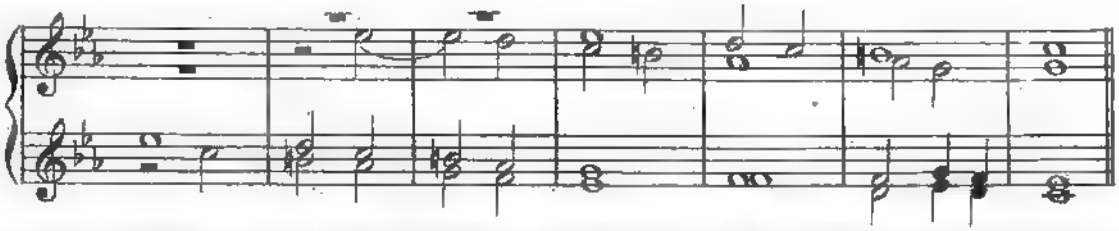
ed anche: (1)



E in minore, o togliere la scala armonica, od ammettere, nel genere diatonico:



; ed anche:

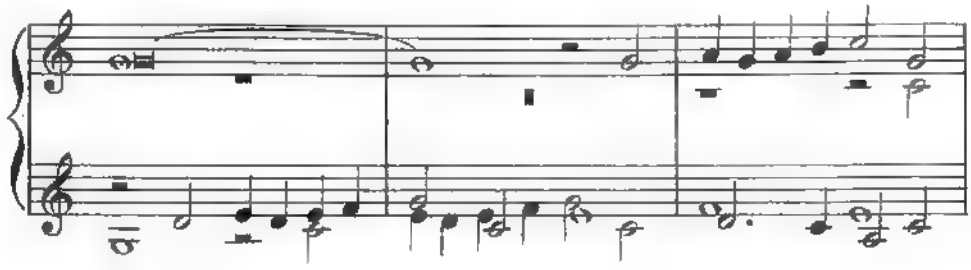


Ma siccome la scala armonica non si può distruggere pel solo fatto che è la scala ARMONICA, resta provato che le dette successioni sono regolari, come volevasi dimostrare.

Concludendo: noi riterremo delle severe formule quel tanto che l'esperienza e lo studio ci hanno persuaso utile; senza scrupolo e senza esitazione salteremo a piè pari tutta quella congerie di minuziose regole che nessuno ricorda, nessuno mette in pratica e che hanno soltanto una importanza nell'esistenza di qualche sorcio di biblioteca, cui presto o tardi non potrà mancare il *redde rationem* dall'unghia ultrice del vigile gatto. E della buona intenzione parmi dovrebbero tener conto docenti ed alunni poichè a scrivere mi muove solo il grande amore dell'arte e il lungo studio di molti e poco divertenti volumi (2). Che se i Cantori vedessero scritto a quattro voci:

Soprani

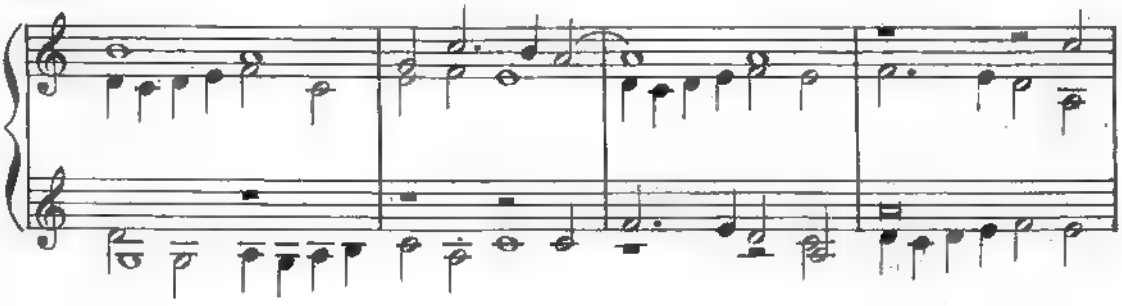
Tenori

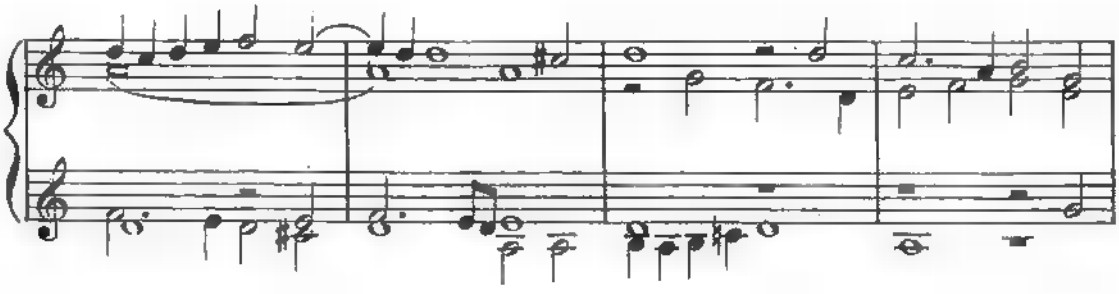


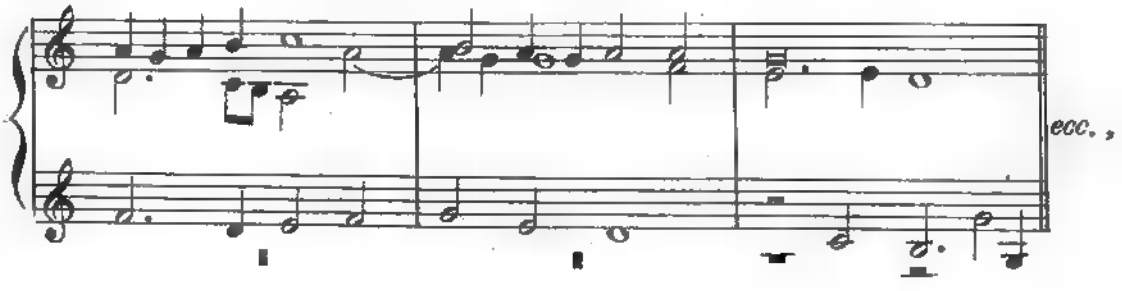
(1) E. modulando:



(2) Dice Choron: « ...il vero metodo consisterebbe, secondo noi, nell'insegnare allo studioso ciò che veramente « può fare giovandosi di tutte le risorse dell'arte, facendogli però conoscere nel medesimo tempo le riserve im- « poste dalle qualità caratteristiche e sostanziali dei differenti stili. » (Op. cit., pag. 115). Perciò mi sono talvolta permesso, specialmente in nota, ricordare le regole e i decreti del S. Uffizio del Contrappunto. Agli ortodossi sarà grato vedere i propri ferri di bottega *in partibus infidelium*, agli indipendenti ciò darà agio di confrontare: solo mi dispiace di togliere ai Maestri Cantori il piacere di screditarmi anche come ignorante della loro cabala.

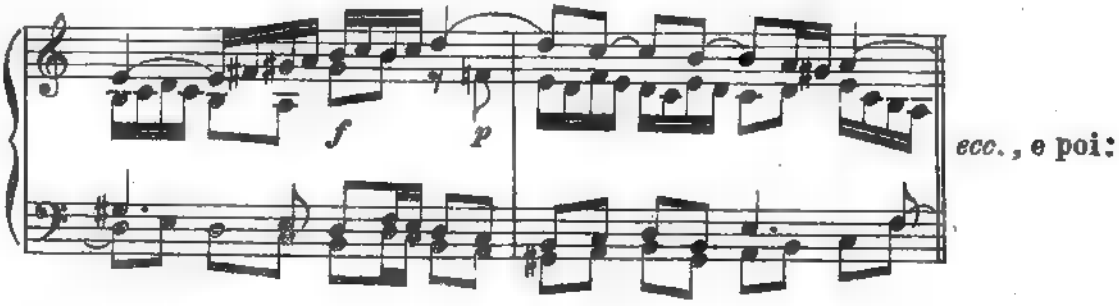




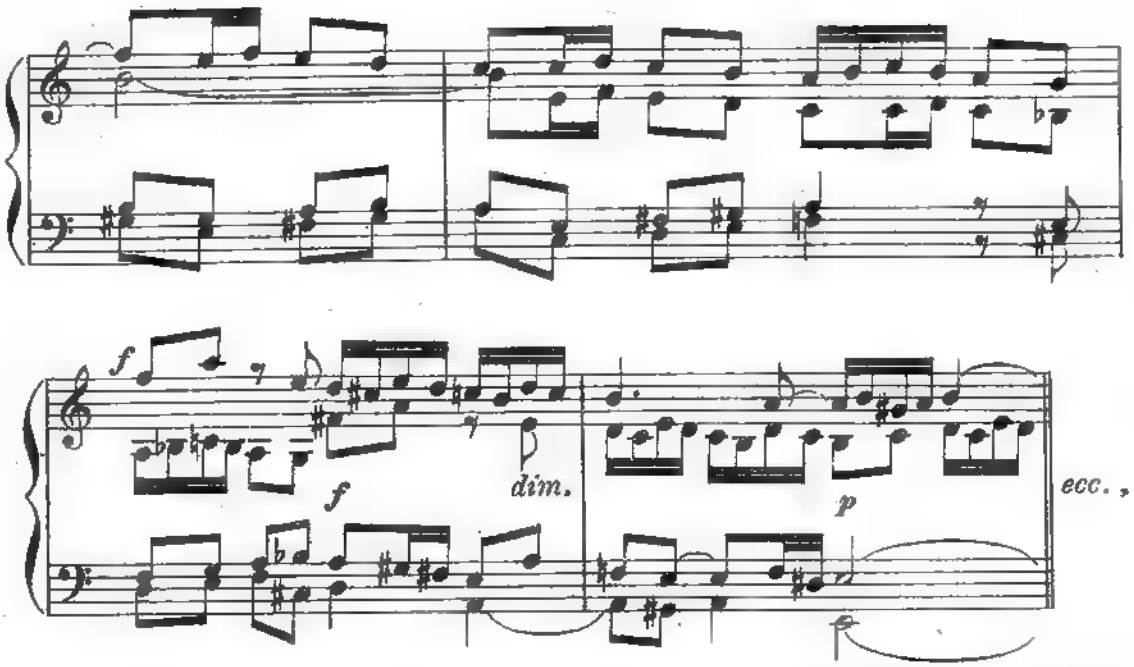


o per istrumenti:





ecc., e poi:



frenino, frenino le sdegnosette penne; il primo passo è nel *Benedictus* della *Messa di Papa Marcello;* gli altri due appartengono alla XX fuga del *Clavecin bien tempéré.* Correggerli fôra pericoloso.

Anzi, siccome io amo i miei colleghi — senza indagare se me ne corra il debito — voglio loro dedicare qualche linea, onde non abbia mai a verificarsi tra noi l'avventura di un povero papuas, a me raccontata da un chiaro violinista ■ viaggiatore di lungo corso, la quale riporto qui in nota per isvago del lettore (1). Episodio omerico che a noi verrà senza dubbio risparmiato se i grandi Calcanti di quell'arte che una volta fioriva tra noi si ricorderanno che il Palestrina non rappresenta che un momento — un momento glorioso — nello svolgimento del nostro sistema musicale, ossia dell'arte nostra; non il sistema, non tutta l'arte. Il divino Bach, e Beethoven, il ribelle, segnano per quanto riguarda la potenza ■ l'ispirazione, le colonne d'Ercole della musica moderna; Wagner, drammaturgo, non ha con-

(1) *Storia di un povero grande vecchio contrappuntista moderno.* — Novella papuasia. — Viveva un tempo nelle infuocate arene della Papuasia un guercio, una specie di vecchio della montagna, come dire un cane da guardia del contrappunto. A lui, che si spacciava per uomo saggio, anzi di genio, accorrevano i pesciolini portando oro ed incensi; poichè la mirra non vegeta in Papuasia. Ed il vecchio, invidioso all'eccesso, mentre godeva i proventi della sua scaltrezza, guardava sospettoso d'ambo le parti chiunque tentasse penetrare con lui i sacri misteri. E venne un giorno un giovane amante dell'arte di Euterpe e col vecchio imprese a studiare. Ma al vecchio, appunto perchè vecchio, le aspirazioni del giovane sembravano insidiose e le croci fioccavano sulle giovanili composizioni, che dopo la lezione sembravan cimiteri. Il peggio si è che anche in Papuasia si studia la fuga, e le fughe del giovane divenivano campisanti. Laonde un giorno il giovane si presentò al vecchio ■ senza complimenti, come si usa in quel paese, gli disse: Guercio, tu che sei vecchio e grande, correggimi questa fuga. Il guercio prese in mano la penna d'oca e, come sempre, crocifisse a destra, a sinistra, nel margine, in ogni dove. Il giovane si mostrò addolorato della lezione e nell'aspetto contrito si ridusse alla capanna paterna. Ma poco dopo, oh! Dio dei Papuas! viene al vecchio recapitata una preziosa stampa, proveniente dalla vecchia Europa, nella quale egli trova per l'appunto la fuga da lui poche ore innanzi condannata alla crocifissione e che altro non era se non l'opera autentica del *laborioso* Caldara. — L'ira del vecchio traboccò; gli occhi mandarono in senso opposto faville; giurò vendetta e, convocato il Concistoro delle Teste-di-Caus, il giovane, per ordine di S. E. il gran Turcimanno della Istruzione Papuasia, fu espulso dal regno; mentre in un paese civile, come per esempio la dolce Italia, avrebbe dovuto senza dubbio emigrare il vecchio, a meno che non avessero avuto anche i suoi superiori la coscienza in contrappunto doppio ■ « convertibile in ogni guisa ».

fini nell'arte dello istrumentare. Cambiati i tempi, le tendenze, gli ordinamenti sociali, verrà — forse dall'Italia — il genio che idealizzerà il nuovo incivilimento, l'êra nuova, riassumendo in note immortali le traccie luminose degli ingegni precedenti e le poche osservazioni dei miseri scribacchiatori di teorie.

E alle labbra ci torna il venerato nome di Bach. Come Dante, giovandosi dell'opera degli autori del duecento, raccoglieva e fissava le voci e le frasi della lingua nostra, così egli riassumendo il cammino fatto dal Palestrina in poi, primo accordava in ogni tonalità il suo cembalo e, primo per vigore d'intelletto, innalzava un cantico glorioso « nella melode che lassù si canta », ultimo divino cigno di una fede che già cominciava a declinare.

Laonde, pur accettando le conquiste dei nuovi tempi, a lui che primo si valse arditamente di tutte le risorse del nostro sistema armonico dobbiamo tornare, su lui dobbiamo ritemprare i nostri studî musicali; da lui principalmente dobbiamo attingere per il sistema razionale che noi tentiamo col presente libro; al quale sistema, se non al libro, il tempo dovrà ben rendere giustizia. E questo dico perchè così è, senza farmi illusioni: conosco abbastanza l'uomo e specialmente quello che ha le idee *fort confuses et fort inexactes*, per poter asserire con sicurezza che molti, i quali non potranno negare la esistenza di certi fatti, preferiranno dissimularli piuttosto che arrendersi all'evidenza: gli abatini si permetteranno, una volta tanto, di *negare la verità conosciuta* (1). Ma il divino Bach è là con le sue opere immortali e ci addita la via da seguire. E poichè di Bach non si osa ridere nemmeno in Italia per quanto

---

(1) Un giorno il mio egregio e veramente compianto maestro Eugenio Terziani, valentissimo insegnante di contrappunto e, *incredibile dictu*, non pedante — quello stesso che nella R. Accademia di Santa Cecilia, ai tempi della presidenza Broglio, opinava sempre favorevolmente per il conferimento delle decorazioni ai musicisti, senza essere mai stato nemmeno proposto a cavaliere — una volta, dico, mi indirizzò ad un professore di corno per accertarmi quanto risultasse l'esecuzione di un certo passo, per il quale io pretendevo il pezzo in *Mi*. Il professore mi ricevè gentilmente, ma alla mia richiesta di mettere il pezzo in *Mi*, la sua fisonomia assunse l'espressione dell'uomo ingiustamente amareggiato e quasi sorpreso dell'altrui ignoranza. « Il pezzo in *Mi*?! Ma col mio « metodo si adopera soltanto il pezzo in *Fa!* » E lì, senza dar tempo di rispondere, apre il metodo e battendovi sopra, pagina per pagina, con una bacchettina fatta nera dal lungo uso, si ostina a farmi vedere e quasi toccar con mano come, secondo il suo metodo, tutto si possa anzi si debba eseguire col pezzo in *Fa*. Io ero abbastanza seccato, come sempre quando non posso schivare d'essere in relazioni artistiche con gli istrumentisti; perchè l'esperienza m'ha persuaso come generalmente il pianista veda e giudichi la musica attraverso la tastiera, il flautista attraverso le chiavi, l'organista attraverso la pedaliera, il professore di corno attraverso i cilindri, ecc. Sicchè quando mi fu possibile parlare successe questo piccolo dialogo:

Io. – Il corno che Ella ha in mano è in *Fa?*

Il Prof. *(piccato)*. – Certamente!

Io. – Favorisca farmi sentire l'introduzione del *Guglielmo Tell*.

Il Prof. – Ma... per quella ci vuole il pezzo in *Sol!*

Storico. — Però il professore seguitò a sostenere e giurare che tutto si può eseguire col pezzo in *Fa*. Non altrimenti, giova ripeterlo, si diportano i professori di contrappunto (e di altro) salvo rarissime eccezioni — come il mio buon maestro Eugenio Terziani — quando un fatto evidente mette in pericolo il loro sistema; o non si tien conto del fatto, o si nega addirittura con fronte di diamante, purchè non si dubiti mai di quel castello di carte da giuoco che è, diremo così, il pedantismo mistico e rimuneratore. Guai a spostare una carta; l'edificio cadrebbe. Così il Fétis, nella sua solita modestia, si limita a negare... l'esistenza di un contrappunto moderno. Udite, udite: « Le forme del contrapunto nulla hanno di comune con lo stile libero; è un errore di alcuni maestri « tedeschi, particolarmente di Albrechtsberger, quello di confonder cose che si escludono. » E L. F. Rossi, secondo il solito, vittoriosamente rimbecca: « Le forme del contrapunto fondato nella antica tonalità differiscono « essenzialmente da quelle del contrapunto usato a' giorni nostri; il che ha dato luogo a distinguere nel con- « trapunto due diversi stili, il severo cioè, e il libero. Or tutti i Teorici, la cui erudizione non si limita ad una « breve sfera, ammettono questa distinzione, salvo il signor Fétis. » (Beethoven, op. cit., vol. I, pag. 169). Ecco perchè non si può trattenere il sorriso quando nel *Venditore di Uccelli* sentiamo i due buffi cantare:

« Noi siamo i professor,
Facciamo grande onor
all'Università
ed alla Facoltà! »

nel cuore le si detesti (1), si scelgono delle vie traverse onde la soverchia luce che irradia dalle sue opere non abbia ad offendere certe cornee ■ certe retine fotofobe per cerebrale anemia.

E questo siamo ridotti a scrivere di Bach, in Italia, due lustri dopo la morte di Wagner! Dunque le opere del genio trovarono una barriera nelle nostre scuole? L'antico spirito italiano, già così fortemente innovatore, dovrà piegarsi dinnanzi alla mirifica congrega delle mediocrità?

Per poco ancora. — Pur ammirando ■ traendo giovamento per quanto è possibile dall'opera dei trapassati, anche alla disciplina musicale non potrà venir meno quel soffio agitatore che, spinto dall'amore della verità, studiando i fatti, innalza la mente e si conforta nella ricerca di quel vero che, anche non raggiunto, brilla in cima ad ogni ideale e della scuola fa mezzo alla scoperta di nuovi orizzonti. In quella sintesi che è l'arte, in quel verbo che è la scienza, anelito alla verità, al bene, che da solo fa tremare imperatori ■ pontefici, e le grandi e le piccole questioni; col tempo, secondo giustizia risolve, abbiamo fede (2).

Ed ora che i Maestri Cantori si affrettino all'usato esercizio della viperea lingua ■ si sbizzarriscano con la fertile fantasia spigolando qua e là nelle opere altrui ciò che possa dare appiglio a sentenze peregrine, a citazioni rarissime, ad insinuazioni da galera. Ma per quanto il loro regno, per essere fondato sulla ignoranza e sulla camorra, abbia innegabilmente solide basi, pur tuttavia sento qua e là brontolare il tuono ed una voce che giunge, ancor fioca, di là del mare e di là dai monti mi par che dica: « Badate, anche il trono di Beckmesser sta per cadere! »

Napoli, 6 Settembre 1899.

UBERTO BANDINI.

(1) Cui sembrasse troppo dura la frase, domanderò quante delle grandi opere di Bach si sieno eseguite in Italia fino ad oggi e quanti maestri (di quelli bravi, s'intende) procurino di diffonderne la coltura.

(2) « *Per parenthesin.* Io non credo essermi reso colpevole del delitto di lesa maestà, e spero che i grandi e « possenti signori dalle lunghe parrucche dei campi elisi si compiaceranno di non guardarmi in cagnesco per « essermi fatto lecito d'introdurre, di sopprimere o di applicar liberamente qua ■ là alcune dissonanze. Il canto « naturale fu il mio scopo; io ho cercato di scrivere più semplicemente che mi è stato possibile, e mi sottometto « al giudizio della sana ragione e del buon gusto. Ciò che è facile a cantarsi, facile a trovarsi e facile a suonarsi, « non potrebbe essere vizioso. Non ci sono stati imposti tanti incagli, se non per impedirci di scrivere cosa al- « cuna che si scosti dall'ordine naturale o riesca impraticabile per la voce umana. *(In parte è vero; per la parte « non vera supplisce la innata generosità di Beethoven).* Chi è fedele a questi precetti, nulla ha da temere « *Satis pro peccatis.* » (BEETHOVE op. cit., vol. I, pag. 153).

PARTE PRIMA

Le cinque specie di contrappunto — Canti dati di F. Bazin — Imitazioni —
Contrappunti doppî — Canoni d'ogni specie — Fughe —

A DUE E TRE PARTI.

I

Anticamente, e cioè prima del XII° secolo, i suoni si indicavano con dei punti. L'arte di ben disporre i punti — ossia le note — sopra ■ sotto ad altri punti, vale a dire l'arte di ben disporre più parti, dicesi ***CONTRAPPUNTO***.

La melodia su cui devesi disporre un contrappunto dicesi *canto dato*, od anche *soggetto*.

ESEMPIO

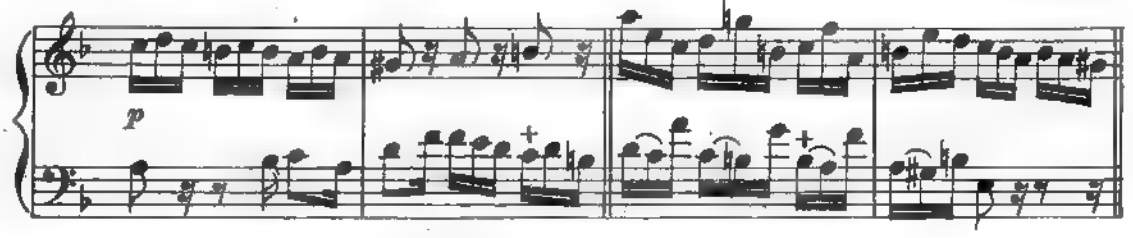
MATTEI.(1)



Adoperando il *moto obliquo* qualsiasi successione d'intervalli è permessa, purchè melodica.

Nel *moto contrario* la 2ª min: ■ la 7ª magg: sono ordinariamente riservate al genere istrumentale; p. es:

BACH.(2)

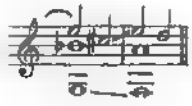


Parcamente si usi, a due voci, la 2ª magg:, anche se una parte va di grado; p. es:

 ; e così pure la 4ª min:  . Ottimamente la 7ª min:  , e la 9ª magg: 

---

(1) *Contrappunti*, pag. 11 e 30.

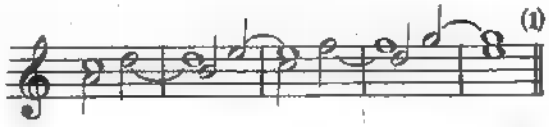
(2) *L'arte della Fuga*, Canone II. - Bene a tre voci  ; e a quattro: 

REICHA, op. cit., pag. 674 e 675.

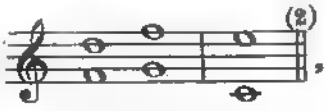
Nel *moto retto* la 2ª può aver luogo quando vi sia una nota comune, p. es:



; cui per altro, a due parti si deve sempre preferire il solito moto obliquo: (1)



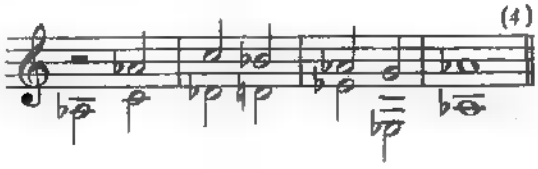
La 7ª min: può usarsi quando una parte va di grado, p.es: (2)



o quando vi sia una nota comune tra gli accordi da cui deriva il contrappunto; p.es: (3)



Può usarsi la 7ª magg: nelle cadenze, p.es: (4)



---

(1) Nel genere istrumentale:



BACH, op. cit., fuga IX; e



Ib., fuga XI.

(2) Istrumentale:



e poi il rivolto:



BACH, Ib., canone I.

(3) Il Richter ammette anche:



(*Traité d'harmonie*, pag. 145), ed a tre voci:



(Ib., pag. 124).

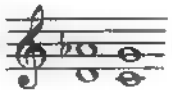
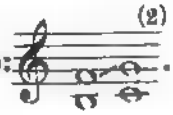
(4) Bene a tre voci:



REICHA, op. cit., pag. 675.

Quanto agli altri intervalli, oltre la solita proibizione delle 5ᵉ magg: e delle 8ᵉ di seguito, bisogna osservare:

a) La successione di due 5ᵉ, l'una maggiore e l'altra minore, p.es:  ,

mentre a tre ■ più parti è ammessa, anche nello stile severo,(1) a due voci è soltanto tollerata: si ammette invece quando risulti come arpeggio sulle note di uno stesso accordo, p.es:  . È da evitarsi, perchè di cattivo effetto, la successione di una 5ª min: e di una magg:, p.es:  e specialmente:  (2).

---

(1) Cfr. ALBRECHTSBERGER e CHORON, op. cit., pag. 121.

(2) Il *Fa*, come 7ª, tende a discendere. Il Cherubini tollera anche a due parti siffatte quinte:



«perchè esse non sono punto della stessa natura». (*Corso di contrappunto e fuga*, pag. 12). Ma, in verità, a due sole parti non sono piacevoli, nè rispondono al senso della tonalità. Perciò ci riserviamo di usarne nelle composizioni a più parti. Difatti nel *Crucifixus* della Messa in *SI min.* di Bach abbiamo:



Nel mottetto «Komm, komm, Jesu» lo stesso Bach non esita a scrivere le dette 5ᵉ a quattro parti, e senza raddoppiare la 5ª minore.



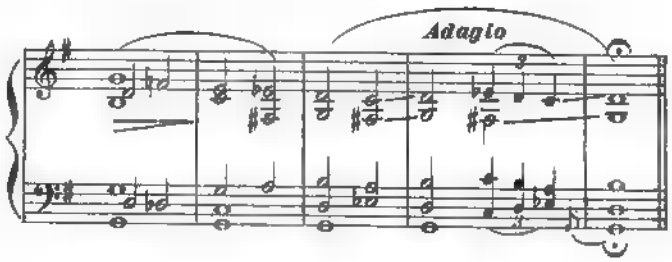
b) Per passare da una 3ª o da una 6ª ad un intervallo di 4ª., 5ª., od 8ª., occorre che una parte salga o discenda di grado; p. es:



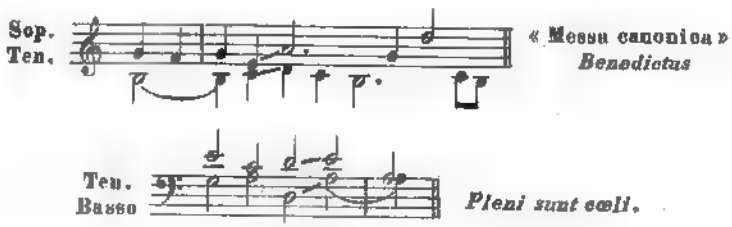
E nella stessa Messa in *SI min. (et in terra pax):*



Albrechtsberger ammette a quattro parti:  come vedremo in seguito. Non farà quindi meraviglia veder poi lo Schumann terminare « I due Granatieri » così:



(1) L. F. Rossi, nelle sue note al Cherubini, riporta molto a proposito i seguenti passi del Palestrina:

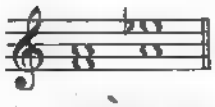
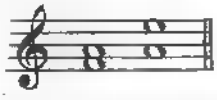


È anche sufficiente che vi sia una nota comune, p.es:  ;

od almeno che gli accordi da cui deriva il contrappunto abbiano la nota comune,

p.es:  .

È però da osservare che i rapporti tra i suoni estremi debbono essere quanto più si può melodiosi: così, p.es:  è dolce,  non lo è;

 è dolcissimo,  non lo è affatto. (1)

c) È permessa una successione di 3.e e di 6.e, specialmente alternate; p.es:

 .

d) Per regola generale agli intervalli aumentati si preferiscono i diminuiti.
I contrappunti si distinguono in cinque specie.

II

La ***PRIMA SPECIE*** consiste nello scrivere nota contro nota.

ESEMPIO

MATTEI. (2)



In questa specie, sempre scrivendo a due voci, bisogna servirsi quanto più si può delle consonanze perfette, che sono: la 3.a, la 5.a, la 6.a e l'8.a; poichè i numeri che più frequentemente si sottintendono scritti sulla parte grave di un contrapp: scolastico di 1.a specie sono $\frac{5}{3}$ e $\frac{6}{3}$. Si vedrà in seguito come, anche nel contrappunto a due parti, possiamo giovarci di ogni risorsa armonica. (3)

---

(1) A tre parti diviene eccellente:  .

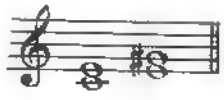
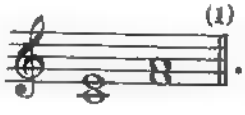
(2) Ibid., pag. 46 e 57.

(3) A poco a poco, massime nello stile istrumentale, viene consentita la maggiore libertà, purchè le parti cantino nel modo più naturale. Gli esempi dei grandi dimostrano all'evidenza come «tutti gli accordi si possono liberamente adoperare, purchè la loro successione risulti chiara e spontanea». (*Libro d'Armonia*, pag. 12).

Dovremo valerci il più possibile del moto contrario o del moto obliquo, col contrario artisticamente alternato. Il moto retto è ordinariamente meno gradevole e più facilmente può condurci in errore.

AVVERTENZE. 1ª L'unisono, rendendo troppo vuota l'armonia, non sarà per la sua povertà praticabile, in un movimento largo, che nella prima e nell'ultima misura.

2ª Un lungo seguito di 3ª., come pure di 6ª., non è praticabile, tranne casi eccezionali, per la sua poca eleganza.

3ª Sono da evitarsi due 3ª. magg: per moto retto allorchè saltano di 3ª. magg:, p. es:  , perchè di effetto non buono. Sono invece eccellenti procedendo per salto di 4ª., p. es:  (1).

4ª Bisogna andar cauti nell'impiego degl'intervalli dim: e aum: - dovrà evitarsi quello di 7ª. magg: perchè a due parti manchevole ■ quindi disarmonico, inoltre di non facile esecuzione per le voci.(2)

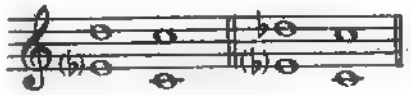
Così, p. es:, Bach scrive a due parti:

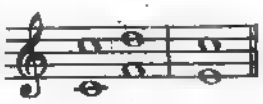


(*Le clavecin bien tempéré*, Preludio IV).

(1) Nello stile severissimo è proibito un seguito di 3ª. magg: di grado, a causa della vicinanza di due suoni che, se fossero emessi simultaneamente, formerebbero un tritono; p. es:  . Il tritono ai Severi dà noia; segno evidente di orecchie molto sviluppate.

(2) Nei contrappunti dei Severissimi è proibito assolutamente – anche nel modo minore – il salto di 2ª. aumentata, sia pure in movimento largo: così che, nel modo minore, l'unica scala conforme alle leggi dell'armonia, la scala *armonica*, dopo essere stata spiegata ed insegnata, viene messa alla porta. Resta quindi provata *per assurdo* la ragion d'essere di certi dogmi. Noi ci limitiamo a raccomandare di rovesciare, quando si possa, il detto intervallo, e scrivere piuttosto:  che:  , per essere il primo esempio di più facile intonazione.

5ª. Nei movimenti larghi, allorchè la parte grave scende di 3ª., la risoluzione della 7ª. in 8ª., p. es.  , non è ammessa.(1)

6ª. Benchè il passaggio dall'8ª. alla 5ª. per moto retto, p. es.  , sia regolare ed ammesso nello stile severo, come si è visto, pure a due voci si preferisce  , perchè più dolce e consono allo stile vocale.

---

(1) S'intende sempre a due parti; poichè a tre parti abbiamo:



D. SCARLATTI
Composizioni per pianoforte,



G. S. BACH
Op. cit., vol. II, fuga XII,



BACH
Ib., fuga XIV,



BACH
Passione di S. Giovanni,
Coro « Ruth wohi »;

ed a cinque, lo stesso Fenaroli dà questa progressione:  *Partimenti*, libro III.

Del resto, per evitare a quattro parti  , si scrive:  ; e queste risoluzioni sono eccellenti.

7ª Per regola generale non si fanno salti di 7ª magg: o eccedenti l'8ª.(1)

8ª È permesso l'incrociamento delle parti ogni qualvolta sia richiesto dal loro naturale andamento.

9ª Di buonissimo effetto può essere qualche pausa; occorre però molto gusto nel far rientrare le parti e non bisogna abusarne.

10ª Sono permesse le modulazioni ai toni *analoghi*, cioè a quelli che si discostano di un solo accidente dalla tonalità principale: per es., dal tono di *Do* possiamo modulare in *re* min:, *mi* min:, *fa* magg:, *sol* magg:, *la* min: - dal tono di *Do* min: possiamo modulare in *mi*♭, *fa* min:, *sol* min:, *la*♭, *si*♭.

11ª I contrappunti di questa specie ordinariamente finiscono in 8ª. Però, considerando l'effetto veramente bellissimo di due voci che terminano in 5ª, diremo che il contrappunto semplice a due voci può terminare in 8ª o in 5ª. Nè ragionevolmente può proibirsi la 3ª, purchè risulti spontanea.(2)

12ª Sarà bene serbare alla fine di un contrappunto le seguenti formule di cadenza:  , cui sono scolasticamente preferite le solite: 

L'alunno scriverà prima sopra, poi sotto i seguenti Canti dati, un contrappunto di 1ª specie per le varie voci, trasportando ove occorra il soggetto.

---

(1) Una volta era proibito anche il salto di 6ª magg:, talchè questa successione:  veniva considerata erronea!!!

(2) Nel contrappunto osservato si terminava solo in unisono o in 8ª, e le cadenze erano invariabilmente:  . Noi accettiamo con piacere, p. es., anche:  ; e il Mattei scrive:

 ed anche:  (Op. cit., pag. 57 e 58).

III

CANTI DATI DI F. BAZIN (1)

MODO MAGGIORE



(1) Dal *Corso di contrappunto teorico-pratico* di Francesco Bazin, Membro dell'Istituto, Ufficiale della Legion d'onore, Commendatore dell'Ordine ■ Carlo III di Spagna, Ufficiale della Pubblica Istruzione, Prof. di alta Composizione al Conservatorio Nazionale di Musica, Direttore generale dell'insegnamento del canto nelle scuole comunali della città di Parigi. Parigi – Lemoine.


13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26

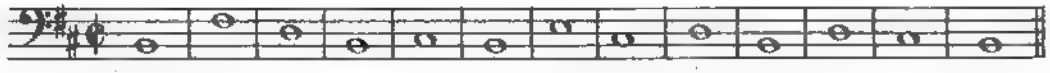
MODO MINORE



40 

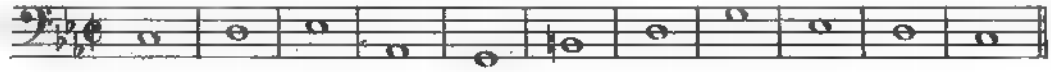
41 

42 

43 

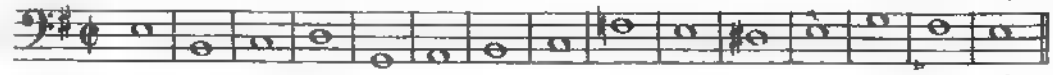
44 

45 

46 

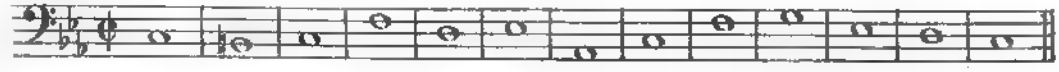
47 

48 

49 

50 

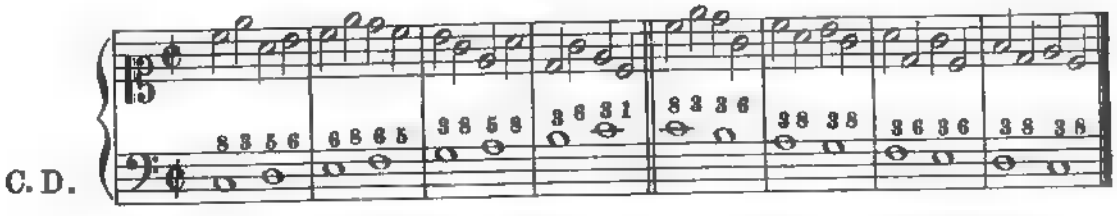
51 

52 

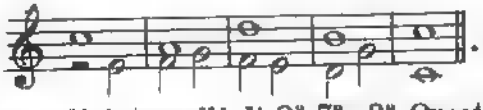
IV

La ***SECONDA SPECIE*** consiste nello scrivere due note contro una.[1]

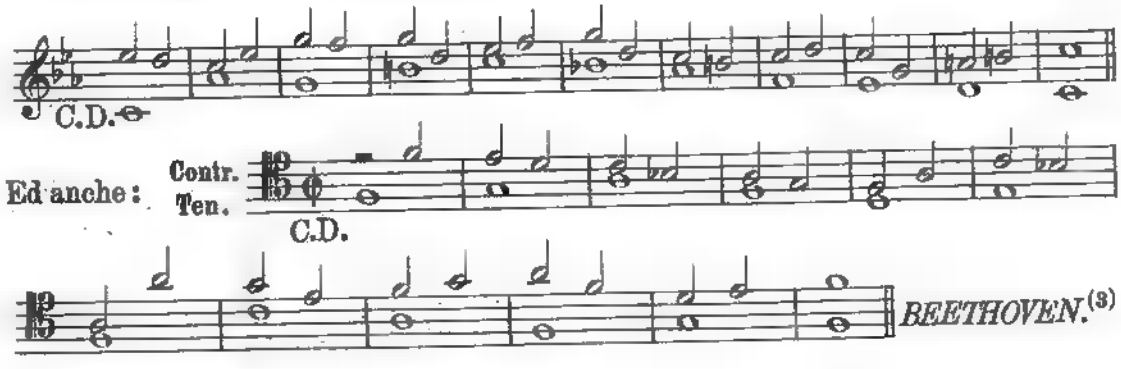
ESEMPIO *MATTEI.*[2]



Non bisogna discostarsi dalle regole generali già date. In questa, come in ogni maniera di contrappunto, sono da evitarsi i soverchi salti e sono proibiti quelli di difficile esecuzione; le parti devono procedere naturalmente, in istile facile e piano.

Il contrappunto può cominciare anche con una pausa, alla quale si fa succedere una consonanza perfetta, p.es: 

. L'unisono è permesso sul tempo debole, come pure gli intervalli di 2ª, 7ª e 9ª. Questi però dovranno essere di facile esecuzione; ciò si otterrà curando che non siano attaccati di salto, ma procedano per gradi congiunti. Questi intervalli, come pure quelli dim: ed aum:, dovranno essere posti tra due consonanze perfette. Es:



BEETHOVEN.[3]

AVVERTENZE. 1ª. Sono da evitare le seguenti successioni:

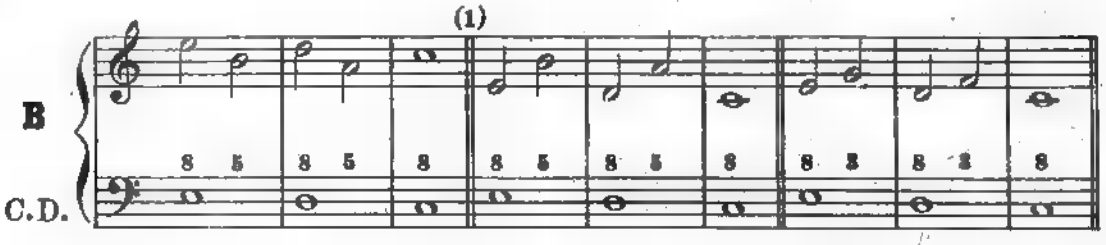


(1) Anche tre nei movimenti dispari; p.es: 

(2) Op. cit., pag. 11 e 82.

(3) Op. cit., vol. I, pag. 110.

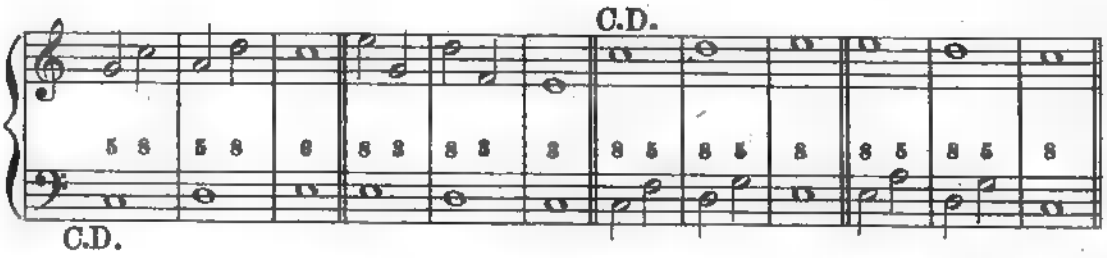
(1)





poichè i salti che trovansi nei contrappunti non distruggono — tranne il caso di un movimento estremamente largo — il cattivo effetto delle 5ª e delle 8ª date successivamente sul tempo forte.

2ª. Sono *tollerate* le successioni seguenti, in cui il contrappunto salta di 4ª. e di 6ª.:



3ª. Trovandosi ripetuta nello svolgimento del C.D. una successione già usata, sarà bene sovrapporvi un contrappunto differente da quello postovi la prima volta.

4ª. Le formole di cadenza più usate sono:



L'alunno disporrà un contrapp: di 2ª specie sopra o sotto i temi già dati.

(1) Illustri teorici, quali il Fux e l'Albrechtsberger, ammettono questo primo esempio.

V

La *TERZA SPECIE* consiste nello scrivere quattro note contro una.[1]

ESEMPI





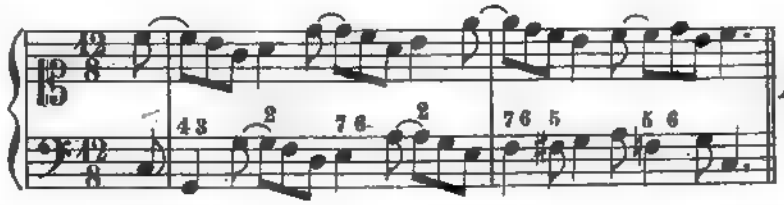
MATTEI.[2]





BEETHOVEN.[3]

La 1ª nota di ogni battuta dovrà essere una consonanza perfetta; così pure una consonanza perfetta dovrà ordinariamente essere collocata tra due note che non lo siano; però, allorchè il contrappunto procederà per salti, occorrerà servirsi a preferenza delle consonanze perfette: ad ogni modo sarà bene, specialmente scrivendo per le voci, che le parti procedano più che sia possibile per gradi congiunti.[4] Alcuni autori ammettono in questa specie di contrappunto la legatura anche sul tempo forte della battuta, specialmente quando vi si adoperino intervalli di 2ª 4ª. 7ª e 9ª. Per es:



ALBRECHTSBERGER.
Es. 69.

---

(1) Nei tempi dispari possono essere sei e nei pari anche otto; per es:

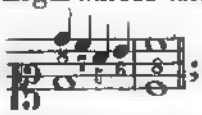
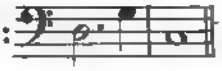
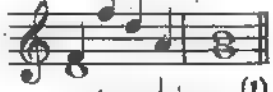
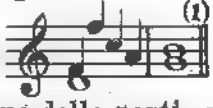


(2) Op. cit., pag. 47 e 58.

(3) Op. cit., vol. I, pag. 118.

(4) Albrechtsberger dà pure come esempi:



AVVERTENZA. Trovasi non di rado negli autori citati come modello di bello stile qualche successione come la seguente:  ; e talvolta anche:  . In tali casi, trovandosi la 7ª o la 4ª a procedere di salto, vengono per ciò turbate le regole più ragguardevoli del contrappunto osservato. Allora, non potendosi negare il fatto, nè accusare d'ignoranza i classici, con un tratto di genio fu stabilito, fin dai tempi del Fux, di chiamare la 7ª o la 4ª in questione, *nota cambiata*. Noi riponiamo le *note cambiate*, insieme con le *sostituzioni*, le note *estranee all'armonia* ■ il tabacco da naso, nel venerabile sacrario delle memorie; e poichè il basso che regola le suddette successioni è:  , ci troveremo in perfetto accordo armonicamente ■ contrappuntisticamente con quanto finora si è detto; e la regola data di sopra che bisogna, procedendo di salto, servirsi *a preferenza* delle consonanze perfette, resta salva appunto in virtù di quell'*a preferenza* che vuol dire *in linea generale;* senza escludere pedantescamente ogni altro procedimento purchè rispondente al buon gusto e consono allo stile dei grandi maestri. Per la medesima ragione, ammetteremo anche questa successione:  ; ed infine, essendo universalmente ammesso questo contrappunto:  , ne viene di conseguenza che non potrà rifiutarsi il seguente:  . Quindi se è permesso l'arpeggio sopra un acc: di $\frac{5}{3}$, per es:  , lo stesso arpeggio non potrà esser proibito sopra un acc: di 7ª, per es:  (1) , sempre che si rispetti la regola fondamentale del naturale cammino delle parti ■ della facilità dell'intonazione: la qual regola ci vieterà gli arpeggi sulle 7ª di 5ª ■ 6ª specie e, per le voci, sulle 7ª di 4ª e 7ª specie, tranne casi speciali in movimento molto largo.

Ecco le più usate formule di cadenza:



L'alunno disporrà un contrapp: di 3ª specie sopra o sotto i temi già dati.

(1) Va da sè che questo passo è inesorabilmente condannato dal S. Uffizio dalla Severa Chiesa.

VI

La *QUARTA SPECIE* consiste nello scrivere due note contro una, con la legatura dal tempo debole al forte; perciò questo contrappunto dicesi anche *sincopato*.

ESEMPIO

C.D.





CHERUBINI.(1)

Sul tempo forte della prima battuta devesi porre una pausa, poi, sul tempo debole, si comincerà, ordinariamente, in consonanza perfetta; quindi tutti gli intervalli sul tempo forte, siano o no consonanze perfette, dovranno esser legati. Le consonanze perfette debbono trovarsi nel tempo debole, sebbene possano cadere anche sul tempo forte. È universalmente raccomandato, perchè di ottimo effetto, l'uso delle 7ª, quando il C.D. è in basso; e delle 2ª (cioè dei loro rivolti) quando il C.D. è in alto.

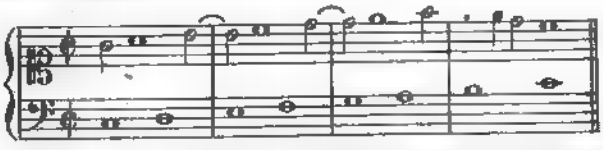
AVVERTENZE. 1ª. Le quattro seguenti risoluzioni sono definitivamente condannate nel severo stile:



Secondo noi, trattandosi di un acc: di 11ª che risolve regolarmente (fond: ), il *Re* incriminato, essendo la 5ª dell'acc: dato sulla dominante, è perfettamente libero di risolvere ascendendo o discendendo; quindi non vi troviamo errore: solo raccomandiamo un uso molto moderato di queste successioni, particolarmente della 1ª, della 3ª e della 4ª, convenendo esse meglio al contrappunto a tre o più voci.(2)

---

(1) Op. cit., pag. 32. E Mattei:



Op. cit., pag. 14.

(2) Albrechtsberger ammette come buone, particolarmente a tre voci, le seguenti successioni in cui la nota legata essendo consonanza (secondo noi perfetta) distrugge il cattivo effetto del simmetrico ripercuotersi delle stesse 8ª e 5ª ad ogni battuta. (*Es. 87*).

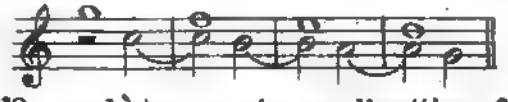


Io però consiglio gli alunni a non abusarne, e, scrivendo a due voci, a non usarne, particolarmente nei movimenti piuttosto affrettati.

2ª. La seguente progressione  è impraticabile a due parti.

3ª. Non convengono ad un contrappunto a due parti:

a) un seguito di 4ª. e 5ª. perchè troppo vuoto armonicamente.

Es: 

b) la 9ª. preparata dall'8., perchè troppo misera ■ di cattivo effetto tra le parti estreme.

Es: 

4ª. Anche in questa specie la 7ª. può essere presa di salto; per es:



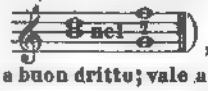
5ª. Ogni 7ª., prima di risolvere, può far sentire la propria 3ª.(1) Questo intervallo frapposto alla naturale risoluzione è di grande effetto ■ di stile classico; quindi anche se non ammesso dai Severi, è sempre correttissimo ■ commendevole.

Es: 

6ª. Per la medesima ragione sono ugualmente corretti gli esempi seguenti:



---

(1) E talvolta anche la 5ª., per es:  . La ragione sta in ciò, che, fatto percepire un accordo anche per mezzo di due soli intervalli sufficienti a determinarlo (p. es: ), gli altri suoni che lo compongono (per es: ), vengono, per dir così, compresi ed ammessi sebbene non espressi. Quindi possono usarsi a buon dritto; vale a dire una parte vi si può muovere a guisa d'arpeggio in qualsiasi specie di contrappunto – salva sempre la facilità della intonazione e la naturalezza del canto – poichè è come se tutti i suoni dell'accordo percepito fossero stati già eseguiti. Riguardo poi alle soverchie restrizioni comminate dai Severi in questa 4ª. specie, osserviamo a titolo di curiosità che Albrechtsberger istesso, non curandosi più del tritono ed interrompendo la legatura, porta come esempio i contrappunti seguenti:



ed aggiunge: «La forma malagevole del canto cui è costretta questa quarta specie, fa tollerare anche molte altre licenze» (Op. cit., pag. 133).

7ª La formula di cadenza comunemente usata è la seguente:



ed il suo rivolto:



L'alunno disporrà un contrappunto di 4ª specie sopra e sotto i temi già dati.

VII

Mi scusino i Cantori se — a conforto delle mie asserzioni — mi permetto di trasportar quì, nel mio libriccino, le pagine 104-5 (vol. I) degli *Studî* di Beethoven, con le immancabili chiose, mercè le quali, parlando sinceramente, anche il contrappunto comincia ad essere divertente — e questo è tale miracolo da fare la concorrenza a quello di S. Gennaro.

«Quando il canto fermo *(ossia il C.D.)* è al basso, la seconda deve risolversi all'unisono,(1) la quarta alla terza, la settima alla sesta, la nona all'ottava, e la penultima misura terminasi con una sesta ritardata per mezzo di una settima.

«ESEMPI



«Se il canto fermo è alla parte superiore, la seconda deve risolversi alla terza, la quarta alla quinta,(2) la settima all'ottava, la nona alla decima. Nella penultima misura, la seconda legata discende alla terza.

«ESEMPI



«(1) È questo un grave errore: la seconda non è mai altro che il prodotto del ritardo della terza pel prolungamento della parte inferiore *(chi lo avrebbe immaginato!)*: tutte le volte che è la parte superiore quella che sincopa, è uopo ch'essa sia alla distanza di nona, e si risolve sull'ottava perchè la risoluzione sull'unisono non è punto sentita. *(Fétis)*. Il Fétis s'inganna: non è raro il caso di trovare ne' buoni Autori, in distanza di seconda, quella parte ch'ei vuole assolutamente in distanza di nona. *(Rossi)*»

«(2) Altro errore di Beethoven; la quarta prodotta da una prolungazione non può ritardare che la terza e debb'essere alla parte superiore. *(Fétis)*. Non gli credete. *(Rossi)*»

VIII

La *QUINTA SPECIE* consiste nella fusione delle quattro specie precedenti, adoperandole alternativamente, servendosi del punto e, ove occorra, delle figure di minor valore, p.es: delle crome nel tempo alla breve.

ESEMPI





MATTEI.



MATTEI.(1)

Dette crome si succedono ordinariamente per gradi congiunti; possono però procedere per gradi disgiunti, se consonanze perfette, o di facile intonazione. Il pregio di questi contrappunti consiste principalmente nella spontaneità; si avrà cura di non abusare del moto retto. — Questa 5ª specie dicesi anche contrappunto *fiorito* o *florido*.

AVVERTENZE. 1ª Si suole incominciare con una pausa per lo più corrispondente al valore di un movimento del tempo in cui si scrive: ciò non è però indispensabile.

2ª Giusta la regola data nella 4ª specie, le 4ª, le 7ª, le 9ª possono prima della risoluzione far sentire altre note dell'accordo cui appartengono, eziandio con brevi figurazioni.



3ª La eleganza di un contrappunto di 5ª specie è data, oltre che dalla naturalezza del canto (regola fondamentale di ogni contrappunto), dalla misura con cui le quattro prime specie sono adoperate. Non sarebbe quindi pregevole un contrappunto in cui, per es:, la 3ª o la 4ª specie fossero adoperate per molte battute consecutive; dovremo invece alternare con gusto ■ secondo la natura del C.D. le varie specie: evidentemente la prima ci sarà di ben poco giovamento.

(1) Op. cit., pag. 48, 50 e 2.

4ª. Dovendosi disporre una successione di tre figure, due delle quali rappresentino insieme il valore dell'altra, sarà preferibile dare alla nota di maggior durata il tempo forte; così per es: invece di scrivere:  scriveremo più elegantemente:  .

5ª. Le formule di cadenza più usate sono quelle già date per la 2ª e 4ª specie, introducendovi qualche modificazione che valga ad abbellirle.

Così per es: in luogo di  potremo scrivere: 

" "  " "  , *ecc.*

L'alunno disporrà sopra o sotto alcuni dei temi già dati un contrappunto di 5ª specie; poscia, prendendo per C.D. qualche contrappunto corretto precedentemente dal professore, vi scriverà sopra o sotto un nuovo contrappunto, unendo due specie non ancora adoperate insieme, e cioè:

a) la 2ª con la 3ª, con la 4ª, con la 5ª.

b) la 3ª con la 4ª e con la 5ª.

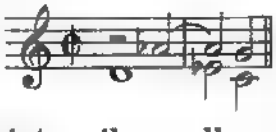
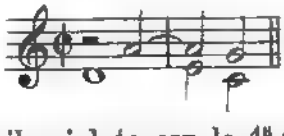
c) la 4ª con la 5ª.

Egregiamente si unisce pure la 5ª con la 5ª; p. es:



MATTEI. (1)

In tali nuove combinazioni occorre andar cauti; poichè talvolta qualche successione accetta nel modo minore non lo è nel modo maggiore; così per es:

 è buono,  è scorretto; essendosi prima inteso il *re* nella parte grave, il *mi* dato con la 4ª non basta a togliere il cattivo effetto, a due parti, delle quinte magg: nascoste. Meglio sarebbe:  .

(1) Op. cit., pag. 2.

IX

La *IMITAZIONE* è la ripetizione di una frase o di un disegno musicale fra due diverse parti: ossia un artificio per cui una parte, detta *antecedente*, propone un canto o *soggetto*, ed un'altra, detta *conseguente*, lo ripete ad una distanza qualsiasi.

Esempio:  (Dal *CHERUBINI.*)

Questa, come vedesi, è una imitazione all'unisono, per moto retto, e quindi la più semplice forma d'imitazione. Il soggetto è breve, ma potrebbe anche essere prolungato per qualche battuta; non vi son leggi in proposito: però il conseguente non è tenuto ad imitarlo per intiero.

Le imitazioni si distinguono anzitutto in *strette* e *libere*.

Si ha la *imitazione stretta*, detta anche *regolare* o meglio *rigorosa*, quando si osserva costantemente la corrispondenza dei toni e dei semitoni, rispondendosi ad una 2ª magg: con una 2ª magg:, ad una 3ª min: con una 3ª min:, ecc.

Questa esatta corrispondenza risulta spontanea nelle imitazioni all'unis: od all'8ª:; le imitazioni alla 4ª e alla 5ª vi si avvicinano, sebbene sia necessario far uso degli accidenti per raggiungerla; è presso che impossibile ottenerla su gli altri gradi, e cioè alla 2ª:, 3ª:, 6ª:, e 7ª:.(1)

L'*imitazione* dicesi *libera* quando non è mantenuta la esatta corrispondenza degli intervalli, rispondendosi con intervalli dello stesso genere senza preoccuparsi della natura degli intervalli stessi; per es: ad una 3ª min: con una 3ª magg:, ecc. Ove poi nemmeno il genere degli intervalli corrispondesse tra l'antecedente e il conseguente, rispondendosi ad una 2ª con una 3ª, ad una 3ª con una 4ª ecc., pur mantenendo costantemente la stessa figurazione, si avrebbe una specie d'imitazione irregolare detta *imitazione di figura*.

La imitazione può farsi inoltre:

1º *per moto retto*, quando i movimenti ascendenti o discendenti dell'antecedente sono mantenuti nel conseguente.

Es: 

ALBRECHTSBERGER.

(1) Per fare un'imitazione *stretta* occorre evidentemente mantenere la modalità, e per mantenerla in si fatti toni, tanto distanti dalla tonalità principale, per es: da *Do* min: alla sua 3ª (*Mi*♭ min:), occorrerebbe stillarsi il cervello per conseguire poi una di quelle inutili forme scolastiche, artificiose, difficoltosissime, dalle quali consigliamo gli alunni a tenersi lontani. È perciò che quando si imita alla 2ª:, 3ª:, 6ª: e 7ª:, adoperiamo costantemente la imitazione libera.

2°: *per moto contrario*, quando nel conseguente i movimenti ascendenti dell'antecedente si cambiano in movimenti discendenti e viceversa; sia in modo *stretto*, sia in modo *libero*.

Esempio in modo stretto



ALBRECHTSBERGER.

Esempio in modo libero



ALBRECHTSBERGER.(1)

---

(1) Ciò a tutta prima sembra opera sì difficile, che pochi possano riuscire a comporvi alcune battute: al contrario l'esperienza dimostra che qualunque rapa con un po' di pazienza può acquistare, in questo genere di dottrina, meritata celebrità. I teorici prescrivono il seguente *recipe:* si deve anzitutto scrivere e non perder di vista qualche scala per moto contrario; per es:

SCALA DI 8ª SCALA DI ■ SCALA DI 5ª



Nella sola scala alla 8ª i semitoni si corrispondono; è quindi essa che ci schiuderà il paradiso delle imitazioni *in contrarium stricte reversum!* E, per il modo minore:  . Del resto, anche per le altre imitazioni di moto contrario, il procedimento da seguirsi è il medesimo. Prendiamo, p. es., la scala alla 5ª e scriviamo il seguente soggetto:  *ecc.* guardando le note che corrispondono nella sottostante scala, troviamo il rivolto ed abbiamo:



Così che questa imitazione per moto contrario, sufficiente per sè stessa a dare tanto buon concetto della profondità dei nostri studî, non ha maggior valore, dal lato dell'intelligenza, di quelle barchette che i bambini costruiscono con tutta facilità, avelato che sia loro il facile segreto di tre o quattro piegature di carta.

E si noti che nemmeno quelle scale sono necessarie. ■ è un mezzo assai più semplice per ottenere il rivolto delle imitazioni; io lo pratico con successo, ed è certo argomento di giubilo - forse di gloria - la coscienza di avere scalato queste altissime vette del contrappunto senza bisogno di scale. La procedura non è difficile, nè richiede speciali attitudini; basta semplicemente rivoltare... il libro! In fatto mentre io vedo scritto:  , chi mi stesse seduto di faccia e leggesse, cominciando dalla sua destra, in chiave di tenore, troverebbe bella e rovesciata la imitazione:  *ecc.*

A seconda della chiave che vi ponesse d'innanzi, potrebbe godere di un rivolto alla 2ª, alla 3ª, alla 4ª, 5ª, ecc. E però (a parte ■ cambiamento della chiave) Dio solo sa come insuperbirebbero gli uscieri dei RR. Conservatorî se sapessero quante volte, spolverando le dotte carte, hanno rivoltato le imitazioni per moto contrario in modo precisamente uguale a quello che si insegna con tanta prosopopea in certe aule massime.

3º *per movimenti cambiati*, quando, cominciando il soggetto sul tempo forte, la imitazione comincia sul tempo debole e viceversa.

Esempio  *ALBRECHTSBERGER.*

4º *per aggravamento*, quando la imitazione è fatta con figure di maggior valore (ordinariamente il doppio) di quelle del soggetto.

Es:  *ALBRECHTSBERGER.*

5º *per diminuzione di figurazione:* tale specie è l'opposto della precedente.

Es:  *ALBRECHTSBERGER.*

Queste due ultime specie offrono specialmente risorse di grande effetto.(1)

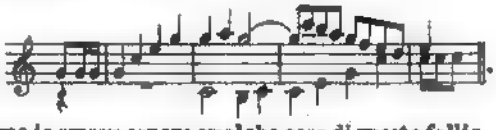
---

(1) Ecco, per conforto del lettore, due esempi di imitazione *cancarizzante*, ossia *retrocedente:*

a) per moto retto:  ALBRECHTSBERGER.

b) per moto contrario: 

 GALLI.

Mi permetto di aggiungerne uno anche io, e per moto contrario: 

E, per coronare l'edificio, due parolette di Beethoven: «Siccome io amava sapere qualche cosa di queste follie, il mio maestro mi ha consigliato di consultare Marpourg; io non ne sono curioso. Ne farò uso quando si presenterà l'occasione; se la mia frase è di tal natura che, imitata per movimento retrogrado, ne risulta un buon effetto, alle buon'ora; altrimenti non ci sarà male ugualmente». (Op. cit., vol. II, pag. 5.) - Dopo ciò credo inutile aggiungere altre osservazioni: occorrendo, consiglio rivolgersi alla congregazione dei Maestri Cantori, evidentemente competentissima in fatto di musica cancarizzata.

E.R. 1562

X

Nello svolgere un tema d'imitazione, il soggetto può trasportarsi a piacere in qualsiasi parte, che lo ripropone anche dopo qualche opportuna modulazione. In tal caso, occorrerà disporre sopra il soggetto un contrappunto che si possa trasportare dalla parte acuta alla grave e viceversa, ossia che convenga al soggetto tanto posto al disopra che al disotto. Tale specie di contrappunto dicesi ***CONTRAPPUNTO DOPPIO***. — Come le imitazioni, il contrappunto doppio può esser fatto a tutti i gradi della scala, purchè si tenga ad una giusta distanza dal soggetto onde evitare gli incrociamenti delle parti; può essere per moto retto o contrario, per aggravamento o diminuzione.(1) Noi ci occuperemo dei tre contrappunti più in uso, come quelli che valgono a darci valido aiuto nella composizione, sia scolastica, sia libera: essi sono il contrappunto doppio all'8ª, alla 10ª, alla 12ª.

Il ***CONTRAPPUNTO DOPPIO ALL'OTTAVA*** è senza dubbio il più importante. Esso deve convenire al soggetto in modo che possa trasportarsi liberamente dall'8ª alta all'8ª bassa e viceversa. Quindi i singoli intervalli verranno, nel rivolto, a trovarsi anch'essi rovesciati; adunque

alla	1ª	corrisponderà	l'8ª
,,	2ª	,,	la 7ª
,,	3ª	,,	,, 6ª
,,	4ª	,,	,, 5ª
,,	5ª	,,	,, 4ª
,,	6ª	,,	,, 3ª
,,	7ª	,,	,, 2ª
,,	8ª	,,	,, 1ª.

Naturalmente gl'intervalli maggiori diventano minori; gli aumentati diminuiti, e viceversa.

ESEMPIO



(1) Anche cancarizzante, per chi ha tempo da perdere; p.es:



V. REICHA, op. cit., pag. 770-71.



ALBRECHTSBERGER
Es: 260.

Per conseguenza la 5ª non deve essere nel contrappunto doppio considerata come consonanza perfetta, ma invece adoperata con le medesime precauzioni precedentemente dettate per la 4ª. Quindi non la potremo prendere di salto, nè servircene in via ordinaria nei tempi forti.

Così p. es:



il *si* segnato con la + è effettivamente erroneo.

AVVERTENZE. 1ª L'intervallo di 8ª, dando nel suo rivolto l'unisono, è chiaro che dovrà essere usato moderatissimamente: ove, in un contrappunto a due parti, si riscontrasse come unico difetto la frequenza di tali intervalli, vi si potrebbe anche rimediare trasportando di un'ottava tutto il contrappunto, oppure il soggetto stesso.

2ª Non conviene eccedere i limiti dell'8ª, perchè diversamente non si avrebbe un vero e proprio rivolto, ma soltanto un ravvicinamento d'intervalli; p. es:  *rivolto*  . Oltre di che la 9ª, divenendo nel rivolto 2ª, è spesso — a due parti — poco piacevole. Es: 

Anche qui l'inconveniente verrebbe subito eliminato trasportando di un'8ª una delle parti.

Si prescinde da tale precetto, quando la licenza sia di breve durata; così nel 1º esempio citato (terz'ultima battuta) Albrechtsberger scrive:  ; a rigore andava segnato: 

, ed infatti il rivolto è precisamente una 10ª:  , cioè piuttosto una trasposizione d'intervallo che un rivolto. Del resto sta benone. L'importante era di fare un buon contrappunto doppio e Albrechtsberger l'ha fatto.

L'alunno si eserciterà sui temi già dati.

XI

Nel *CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA DECIMA* — quello cioè che conviene al soggetto, trasportato sia una decima sopra, sia una decima sotto — il rivolto degli intervalli ha luogo per modo che alla 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª, 10ª superiori corrispondano la..... 10ª, 9ª, 8ª, 7ª, 6ª, 5ª, 4ª, 3ª, 2ª, 1ª inferiori.

Per es:



Per la composizione di questo, come di ogni altro contrappunto doppio, si raccomanda il seguente sistema. Si scrive il C.D., poi lo si trasporta, in un altro rigo, all'intervallo voluto ed a conveniente distanza; lasciando in mezzo un rigo vuoto, dove non sarà difficile disporre il contrappunto richiesto, vigilando con l'occhio esperto la sottoposta e la superna riga.

ESEMPIO

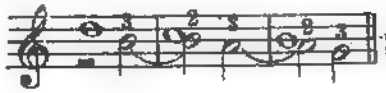
C.D.

Contr: doppio

Riv. alla 10ª inf.



AVVERTENZE. 1ª La 6ª divenendo 5ª, la 3ª divenendo 8ª, e la 10ª divenendo unisono, vengono naturalmente proibite le 3ª, le 6ª e le 10ª di seguito.

2ª Non è praticabile l'intervallo di 2ª inferiore preceduto dalla 3ª e discendente sulla 3ª, p.es:  ; poichè nel rivolto la 2ª dando la 9ª, risulterebbe la seguente successione:  che abbiamo già

detto non praticabile a due voci. Per la medesima ragione non sarà praticabile a 2 parti *una successione* di 7.e e 6.e, che nel rivolto diverrebbero 4.e e 5.e; così per es:



diverrebbe:



non praticabile a 2 parti.(1)

3.a Abbiamo già raccomandato un uso moderato della 7.a inferiore risolvente in 6.a, per es:



: in questa specie poi di contrappunto non ce ne serviremo affatto a causa del suo rivolto che da la 4.a sup: risolvente in 5.a, per es:



, di cattivo effetto ed errato. Potremo adoperare moderatamente la 7.a inferiore risolvente in 8.a, per es:



, poichè dà un eccellente rivolto:



.

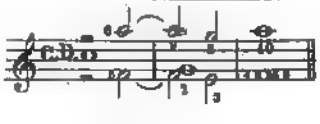
4.a Non conviene eccedere il limite della 10.a onde evitare nel rivolto incrociamenti che cambierebbero la natura degli intervalli. Però la limitata estensione delle voci obbliga talvolta a fare il rivolto alla 3.a invece che alla 10.a; per es:



(1) Albrechtaberger scrive i seguenti rivolti:



;



ed anche:



ed anche:



5ª. La regola per continuare tutto un contrappunto in una data tonalità si è che la parte acuta, sia essa il contrappunto o il rivolto, cominci e termini sulla 3ª o sulla dominante. Quindi la parte grave comincerà sulla tonica o sulla 3ª.

Es: 

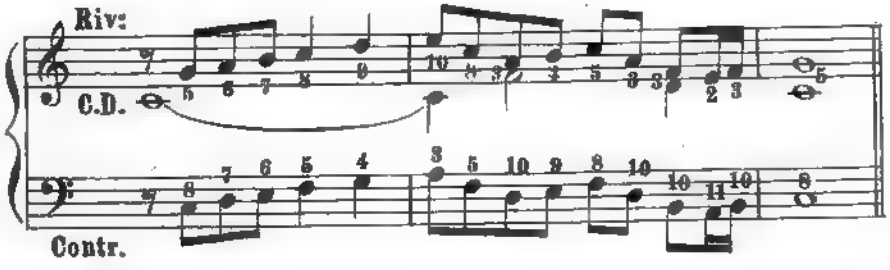
Ne viene di conseguenza che, volendo usare il rivolto alla 10ª inferiore, il contrappunto che terminasse sulla tonica obbligherebbe il rivolto a terminare nel relativo minore, oppure una 3ª sotto.

Es: 

L' alunno farà qualche esercizio sui temi già dati.

XII

Dicesi *CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA DUODECIMA* quello che si può liberamente trasportare di una duodecima, sia al di sopra che al di sotto del soggetto. Il rivolto degli intervalli ha luogo in modo che alla 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª, 10ª, 11ª, 12ª superiori, corrispondono la..... 12ª, 11ª, 10ª, 9ª, 8ª, 7ª, 6ª, 5ª, 4ª, 3ª, 2ª, 1ª inferiori. Per es:



AVVERTENZE. 1ª. Qualsiasi specie di 6ª può liberamente adoperarsi in questa specie di contrappunto anche presa di salto, quando venga a cadere sopra una nota legata, poichè in tal caso avremo nel rivolto tutte settime preparate. Per es:



oppure: 

(1) Un esempio di 6ª aum: presa di salto:  . Eccellente il rivolto:  .

Così pure ogni 6ª può adoperarsi liberamente quando sia legata essa stessa in modo che le 7ª che ne derivano risultino preparate: per es:



. — All'infuori di questi casi, la 6ª min: dando nel suo rivolto la 7ª magg: viene generalmente evitata a due voci; e così a cagione dei loro rivolti si escludono in via ordinaria le seste date di posta e le seste di seguito;(1) però lo stesso intervallo di sesta può essere successivamente alterato, per es:



2ª. Non conviene eccedere il limite della 12ª per la ragione già detta degli incrociamenti. Ove la estensione delle voci obbligasse ad impiegare il rivolto alla 5ª invece che alla 12ª, si dovrà ricordare che la 8ª non può adoperarsi liberamente sul tempo forte, poichè nel rivolto alla 5ª diviene 4ª. Per es:



. In tal caso, non potendo trasportare il rivolto alla 12ª, nè potendo preparare l'ottava (poichè nell'esempio dato la preparazione



non sarebbe corretta), la miglior cosa sarebbe non servirsi dell'intervallo d'ottava sul tempo forte, o cambiare il contrappunto, per es., così:



.

---

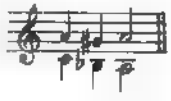
(1) Albrechtsberger ammette la [illegible] magg: seguita dalla 6ª aumen:



, che rivoltate danno:



(*Es. 287, b. 2*). Noi, pur riconoscendo praticabili tali successioni, riteniamo che la prima:



convenga meglio al contrappunto a tre voci.

3ª Per stabilire e terminare un contrappunto alla 12ª, in una data tonalità occorre che la parte grave termini sulla tonica; è quindi necessario che la parte acuta, anche se non vi cominci, termini sulla 5ª. Per es:



L'alunno farà qualche esercizio sui temi già dati.

XIII

Il *CANONE* è una composizione musicale consistente in un soggetto proposto ■ svolto da una parte, cui un'altra ■ varie altre parti imitano esattamente dal principio sino alla fine. In altri termini, il canone non è che una imitazione prolungata per tutta una composizione musicale. Come l'imitazione, il canone si può fare a qualunque intervallo; per aggravamento, per diminuzione, cancarizzante.(1)

Può essere *finito* ed *infinito*. Dicesi finito quando è chiuso da una cadenza, ovvero da un semplice riposo. Per es:



Dicesi *infinito* ■ *perpetuo* quando è contesto in modo che le parti possano riprenderlo da capo, senza interruzione, quante volte si voglia.

Es:  *KIRNBERGER.*

Naturalmente ogni canone infinito si può rendere finito aggiungendovi una o due battute di chiusa.

Come la imitazione, il canone più usato è all'unisono o, più volentieri, all'ottava; poi alla 10ª ed alla 12ª.

Esempio all'8ª:

 *KIRNBERGER.*

Esempio alla 10ª, per moto contrario, con imitazione interrotta:

 *MARPOURG.*

(1) *Polimorfo*, se racchiude in sè più di una specie d'imitazione.

Esempio alla 12ª, per moto contrario:



Non sempre i canoni si scrivono (o meglio si scrivevano) distesamente; talvolta si scriveva per intero una sola parte, la prima, mettendo sopra o sotto dei segni § 88 o dei numeri, appunto là dove cade l'entrata delle altre parti; per es:



— *canone chiuso* —

Ove poi non si trovi alcun segno o numero, vuol dire che l'Autore preferisce che il lettore si lambicchi il cervello per iscoprire dove dovrà entrare l'altra parte, ed a quale intervallo: in tal caso abbiamo i *canoni enigmatici*, « più facili a immaginare che a risolvere, e che valgono raramente la pena ■ il tempo che vi s'impiega ».(1)

L'enigma sarebbe puerile a due parti; perciò tal genere di canone con le sue entrate tenebrose è più volontieri riservato ai contrappunti a 3 ed a 4; parleremo a suo tempo del modo di sciogliere il rebus.(2)

In qualsiasi specie di canone accade non di rado doversi incrociare le parti: in tal caso è necessario attenersi alle regole date per i contrappunti doppî. Infine, volendo comporre un canone suscettibile di essere rovesciato, aggravato, cancarizzato, ecc., la regola è di servirsi a tutto pasto degli accordi di $\frac{5}{3}$ e $\frac{6}{3}$, e delle consonanze perfette.

L'alunno si eserciterà alcun poco su questi canoni, di preferenza sulle forme meno artificiose.(3)

---

(1) BEETHOVEN, op. cit., vol. II, pag. 179.

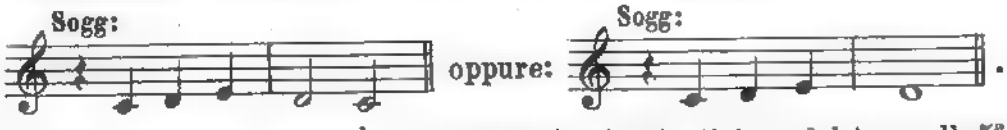
(2) Vedi pag. 125.

(3) « In altri tempi si ascriveva a merito il rompersi la testa in simili calcoli; ora si è divenuti più ragionevoli ». BEETHOVEN, ib. - Peccato che non si sia continuato!

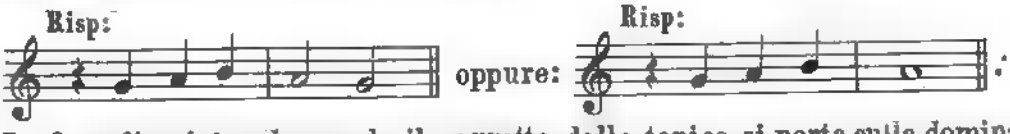
XIV

Non di rado, nel 1500, il nome di fuga si attribuì alle imitazioni o ai canoni. Per noi la *FUGA* è una composizione di stile severo, nella quale ogni specie di contrappunto ha il suo completo sviluppo. Vi sono due specie principali di fughe; la fuga *reale* e la *tonale:* havvi inoltre una terza specie detta *d'imitazione*, nella quale sono comprese quelle fughe che, non attenendosi alle regole scolastiche, diconsi appunto *irregolari* od anche *libere*. In qualsiasi fuga una parte *(antecedente)* propone un *soggetto;* al quale un'altra parte *(conseguente)* risponde; e durante questa risposta la 1ª parte eseguisce un *controsoggetto*. La fuga stessa non è in essenza che l'armonico ■ geniale svolgimento di un soggetto ■ del suo controsoggetto.

La fuga dicesi *reale*, quando il soggetto comincia sulla tonica e termina sulla stessa, oppure su di un altro intervallo che non sia la dominante; per es:



In tal caso la risposta non sarà altro che la fedele ripetizione del tema alla 5ª superiore od alla 4ª inferiore; ed avremo:



La fuga dicesi *tonale* quando il soggetto dalla tonica si porta sulla dominante, per es:  ; in tal caso la risposta, partendo dalla dominante, tornerà alla tonica, ed avremo:  , o viceversa.

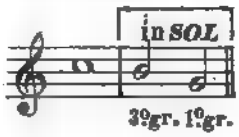
XV

Le parti che compongono una fuga sono le seguenti:
a) esposizione, *b)* cambio delle parti, *c)* divertimento modulato, *d)* stretto, *e)* altro divertimento, *f)* pedale e cadenza.

a) Nella *ESPOSIZIONE DELLA FUGA* una delle parti a scelta del compositore eseguisce, come già si è detto, il tema o *soggetto*, terminato il quale, l'altra parte risponde alla 5ª (talvolta alla 4ª) ripetendo lo stesso soggetto che, così trasportato, acquista il carattere e il nome di *risposta*. Mentre la 2ª parte esegue la risposta, la 1ª continua con un contrappunto di 5ª specie (ordinariamente doppio ed all'ottava, come vedremo) che dicesi *controsoggetto*. Se la risposta è ovvia nella fuga reale (che è la più antica), nella tonale, non essendo uguale la ripartizione dei gradi della scala — poichè dalla 1ª alla 5ª si risponde dalla 5ª alla 1ª, come si è detto — bisognerà porre particolare attenzione a quale degli intervalli stessi convenga cambiare; procurando sempre che nella risposta la melodia del soggetto sia riprodotta quanto più si può fedelmente. Dice il Cherubini: «tutte le frasi del soggetto che appartengono all'accordo o alla scala della tonica debbono essere ripercosse nella risposta con frasi somiglianti nell'accordo ■ nel tono della dominante; e se nel soggetto vi fosse qualche frase analoga all'accordo della dominante, dovremo ripeterla nella risposta, analoga all'accordo della tonica».(1)

(1) Op. cit., pag. 122.

Il più semplice soggetto tonale è:  , cui si risponde:  .

Da questo soggetto io ne formo un altro: 

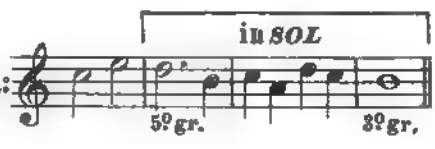
, che ha per risposta: 

; ed il Cherubini un altro:  cui si risponde:  .

Poichè le due note *re si* poste nel soggetto «appartenendo all'accordo della dominante, vale a dire al tono di *sol*, debbono essere surrogate nella risposta dalle due note *sol mi* appartenenti all'accordo della tonica ».[1]

Ecco altri due soggetti, pure del Cherubini:

Soggetto: 

Risposta: 

Soggetto: 

Risposta: 

Come si vede, in quest'ultimo esempio al *re* del soggetto, dominante di *sol*, si è dovuto rispondere con la dominante di *do*, ossia con un altro *sol*; così alla 5ª del la dominante ha risposto la 5ª della tonica.

L'intervallo che difficilmente cangia è la terza, sebbene talvolta alla 3ª sia preferibile od anche necessario rispondere con la 2ª. Così per es. mentre a questo soggetto:  rispondiamo:  , a quest'altro: 

risponderemo:  ; perchè il *si*, come sensibile di *do*, ha troppo spiccata tendenza a salire, secondo che si è detto nel libro d'Armonia.

Similmente, anche per il bel canto delle parti, al soggetto: 

risponderemo:  . – Anche la 6ª cambia difficilmente.

(1) CHERUBINI, ib.

Del resto ad ogni intervallo si può rispondere con un tono di differenza, quando abbia per effetto la regolare e corrispondente risoluzione dei bassi fondamentali, per modo che all'acc: della tonica risponda quello della dominante e viceversa.

ESEMPI



Queste regole però non hanno un valore assoluto, potendosi dare il caso di un tema che comporti due e forse più risposte, come meglio si vedrà in seguito. E senza andar lontano, mentre noi abbiamo testè dato come risposta al sogg:



, se altri rispondesse:

, noi, pure scegliendo come più melodica ed usata dai buoni autori la prima risposta, non diremmo errata la seconda, poichè è unicamente quistione di gusto e soltanto chi non ne ha vuol imporre il proprio ad ogni costo.

AVVERTENZE. 1ª Se un tema comincia sulla dominante e termina sulla tonica, per es:



, ciò non significa altro se non che la fuga si è cominciata dalla risposta.

2ª Quando il tema si presti, è elegantissimo far entrare la risposta a contrattempo, per es:



3ª Quando il sogg: comincia da un intervallo che non è la tonica nè la dominante, si risponde alla 5ª sup: o alla 4ª inf:, per es:



Durante la risposta, la prima parte fa sentire un *controsoggetto* di figurazione differente dalla risposta stessa, per modo che la sua entrata nel corso della fuga sia facilmente avvertita e la composizione riesca, oltre che corretta, piacevole. Quindi segue un brevissimo episodio o *coda* che dir si voglia, in modo da preparare con naturalezza ed effetto il *cambio delle parti*. In ciò consiste la esposizione della fuga.

b) Come lo dice lo stesso nome, il ***CAMBIO DELLE PARTI*** consiste nel rovesciare le melodie in modo che la parte che ha eseguito la risposta faccia ora il soggetto e viceversa *(contro-esposizione)*. Ove per la estensione delle voci il cambio delle parti non potesse farsi alla quinta, si farà alla quarta.

c) Il primo ***DIVERTIMENTO MODULATO*** consiste nello sviluppare convenientemente il soggetto ed il controsoggetto prendendone dei frammenti, coi quali formansi nuovi contrappunti ed imitazioni; con facoltà di modulare ed introdurre, ove piaccia, un nuovo contrappunto *ad libitum*. Il rientrare del tema (ed anche del controsoggetto) si suol far precedere, per maggior efficacia, da qualche pausa. Nella fuga scolastica il soggetto ed il controsoggetto possono trasportarsi nei sei toni analoghi; nella fuga libera tal legge non ha valore.(1)

Il divertimento — di proporzioni convenienti all'entità del soggetto e del componimento — va a terminare in una cadenza sulla dominante ■ sul 3.° grado del tono principale.

d) Al divertimento succede lo ***STRETTO***. Esso suole definirsi una esposizione abbreviata; consiste quindi nell'avvicinare l'entrata della risposta a quella del soggetto. Mentre il cambio delle parti può cominciare anche dalla risposta, lo stretto suol essere ordinariamente attaccato dal soggetto; ■ la seconda parte, che già prima fece la risposta, può benissimo cominciare lo stretto. Di solito l'ultima parte eseguisce la risposta per intiero.

e) Il ***DIVERTIMENTO DELLO STRETTO*** sta al primo divertimento come lo stretto sta alla esposizione; vale a dire che in esso si ripetono i frammenti del soggetto e del controsoggetto ma sempre più riavvicinati. In questo ultimo divertimento ■ episodio che vogliam dire, possiamo far risentire un'altra volta l'attacco del soggetto ■ della risposta, ma ancora più ravvicinati che al principio dello stretto; ciò dicesi *contro-stretto*. Inoltre possiamo rivoltare il soggetto per moto contrario; far sentire nello stesso tempo (ove il tema si presti) il soggetto e il suo rivolto per moto contrario. Infine, di ottimo effetto è un breve canone fatto secondo le regole già date, lo che dicesi *stretta a canone*. Tale secondo divertimento deve riuscire sopratutto efficace, quindi non prolisso.

f) Prima di concludere si suole riprodurre il soggetto o il controsoggetto sopra o sotto un ***PEDALE*** che suol essere la dominante o la tonica: ma a due parti evidentemente il pedale sarebbe di poco effetto. Si preferisce quindi una semplice ***CADENZA*** e di solito sull'ottava:  ; od anche il suo rivolto.

(1) «Una regola antica dice che nel corso di una fuga non bisogna dipartirsi dai sei toni relativi, ma io credo che *chi ha buona gamba e vista acuta* può spingersi più oltre, senza pericolo di smarrirsi». **BERTHOVEN**, op. cit., vol. II. pag. 41.

XVI

Se il controsoggetto riesce tale che, pur avendo un senso suo proprio, può essere eseguito in ambo le parti senza bisogno di alterarne gli intervalli, tranne nel momento della mutazione d'intervallo necessario nella fuga tonale (poichè nessun cambiamento è necessario nella risposta reale, come si è detto), allora la *FUGA* dicesi *DOPPIA*. In tal caso il controsoggetto si può presentare — anche nello stretto — contemporaneamente al soggetto.

Naturalmente il controsoggetto (detto anche 2° soggetto) deve essere in contrappunto doppio, ordinariamente all'8ª; può farsi anche alla 10ª o alla 12ª. Questa specie di fuga è la più usata, la più artistica e la più agevole, permettendo di rovesciare i due soggetti a piacere; la sua condotta è regolata dalle norme già esposte. Ad ogni modo, per maggior chiarezza, riportiamo un esempio di fuga semplice ed uno di fuga doppia, ossia a due soggetti, sempre a due parti.

ESPOSIZIONE E CAMBIO DI PARTI DI UNA FUGA SEMPLICE



FUGA DOPPIA DI PEBUSCH



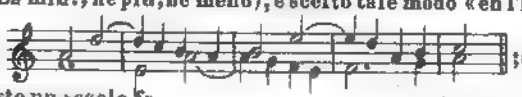
(1) Op. cit., pag. 918.



Anche i priori dell'ordine di S. Severo ammettono nella fuga una certa libertà;[2] quanto a noi non ci peritiamo di ripetere che solo dai grandi maestri s'impara « lo bello stile » che può fare onore.

---

(1) Dal MARPOURG - *Trattato di fuga e di contrappunto*. Parigi - Pougens, 1801, parte I, tav: XXXVII.

(2) Secondo Albrechtsberger si può, anche nello stile severo, prendere di salto la 7ª ■ passaggio. (Op. cit., vol. 1, pag. 208). Nell'esempio 224 ci presenta poi una fughetta per sop.: e contr: in *Mi plagale* ossia in modo *frigio* (il quale, viceversa, avendo la cadenza alla 6ª si riduce qui, salvo le ultime tre battute, alla tonalità di *Do* col suo relativo *La* min:, nè più, nè meno), e scelto tale modo « en l'honneur de nos bons ancêtres» non dubita di scrivere:  ; a due voci e sempre *en l'honneur de nos bons ancêtres*. Questo un secolo fa.

XVII

Queste regole che abbiam dato rispecchiano fedelmente la costituzione della fuga prettamente scolastica; non hanno quindi un valore assoluto: ma ad introdurvi modificazioni occorrono non poca attitudine e studio. Quello che preme osservare si è che non di rado, nel cambio stesso delle parti, si può attaccare un 1º stretto, meno serrato, s'intende, del 2º. Ciò è permesso e molto usato da Bach e da Beethoven, il quale anzi lo ha per sistema.(1) In tal caso non è necessario che la risposta venga riprodotta nel cambio delle parti allo identico intervallo; si può attaccarla un tono sopra o sotto, a seconda dei casi. Per es:



« ciò è permesso nel mezzo di una fuga (oh! generosità incomparabile!) ».(2)

XVIII

L'alunno analizzerà i seguenti temi di fuga che traggo dalla 1ª parte del trattato del Marpourg.

I

SOGGETTI CHE COMINCIANO DALLA TONICA E RESTANO NEL TONO



(1) « Il miglior posto della stretta più larga, cioè di quella in cui il tema è meno serrato, è a metà del pezzo. » (Op. cit., vol. II, pag. 39). Del resto, ecco in poche parole come intende la struttura della fuga Beethoven: « In una fuga a due parti, quando le due voci han terminato il loro soggetto, aggiungonsi alcune misure in contrappunto libero della quinta specie, le quali nullameno devono essere omogenee coll'idee principali, e si fa in seguito una cadenza sulla dominante. Sorviene in appresso la prima *stretta;* una parte continua, mentre un'altra, particolarmente quella che non ha fatto sentire il tema da qualche tempo, lo riprende, ma in una maniera più stretta, coll'entrata della risposta. Si fa in seguito una cadenza sulla terza superiore della tonica, cioè sopra *mi* in *do* maggiore. Qui si può fare una pausa. Viene poco dopo la seconda e l'ultima *stretta*, in cui l'idea principale è ancor più ristretta; alcune misure libere dàn luogo ad un termine per mezzo di una legatura di settima alla parte superiore, o una legatura di seconda all'inferiore, e *plaudite amici*, l'affare è finito ». Ibid., pag. 33.

(2) BEETHOVEN, op. cit., vol. II, pag. 34-35.

MUFFAT.

3.

MUFFAT.

4.

5.

JANITSCH.

6.

HÄNDEL.

MUFFAT.

7.

8.

GRAUPNER.

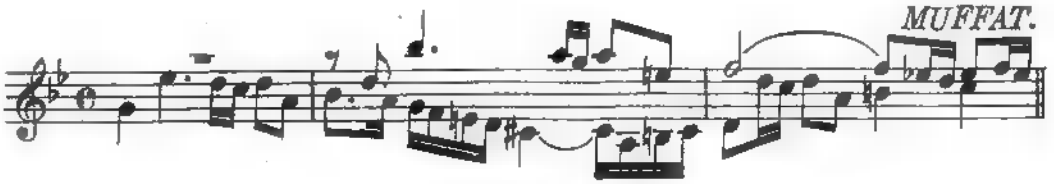
MUFFAT.

9.

10. MUFFAT.



11. MUFFAT.



II

SOGGETTI CHE COMINCIANO DALLA DOMINANTE E MODULANO ALLA TONICA

1. MUFFAT.



2.



EBERLIN.



3. TELEMANN.



4. WALTHER.



5. HÄNDEL.



6. MUFFAT.



III

SOGGETTI CHE COMINCIANO DALLA TONICA E MODULANO ALLA DOMINANTE

1.

EBERLIN.

2.

BACH.

MUFFAT.

3.

4.

MUFFAT.

SOGGETTI CHE COMINCIANO:

a) con la 2ª del tono

MARPOURG.

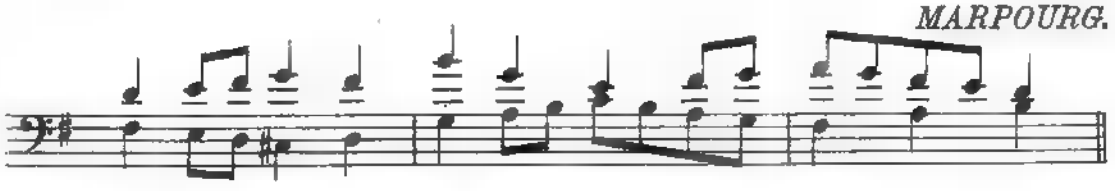
1.



2.



MARPOURG.



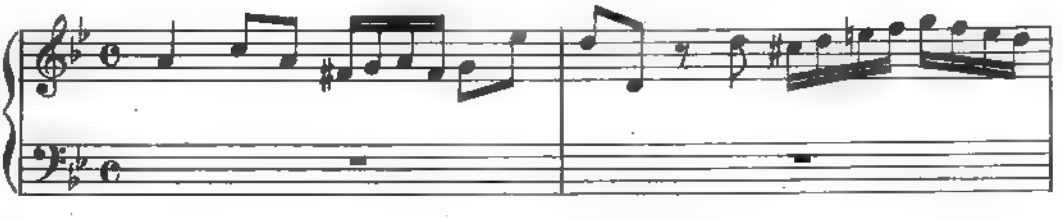
3.



(1)



4.



MARPOURG.



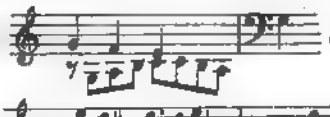
Sogg: Risp: (2)

5.



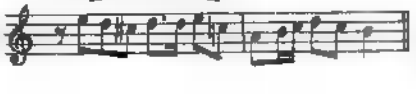
---

(1) Oppure:



eco. (Soggetto a due risposte). MARPOURG.

(2) Oppure:



Altro sogg: del Marpourg a due risposte.

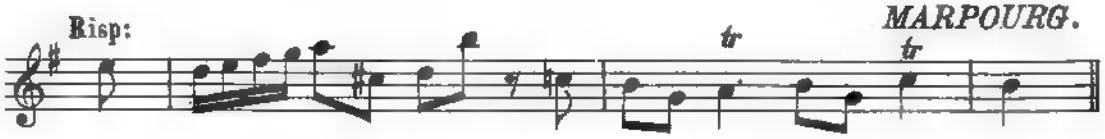
6. Sogg: Risp: *MARPOURG.*



7. Sogg:



Risp: *MARPOURG.*



b) con la 3ª:

1. Sogg: Risp: *MATTHESON.*



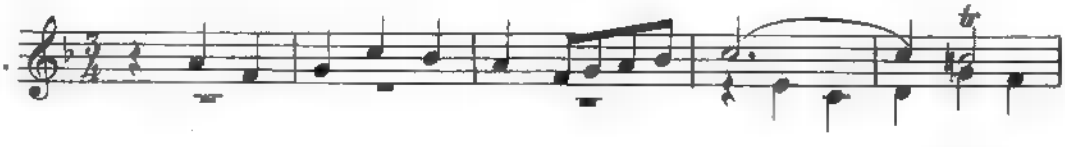
2. Sogg: Risp: *SCHEIBE.*



3. Sogg: Risp: *MARPOURG.*



4.

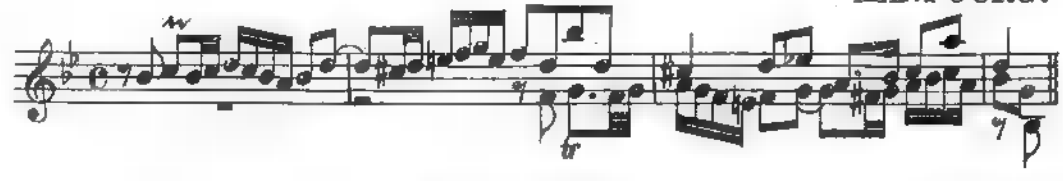


LEUTHARD.



MARPOURG.

5.



6. Sogg: Risp: *MARPOURG.*



7. Sogg: Risp: *MARPOURG.*



8. Sogg:



Risp: *MARPOURG.*



9. Sogg: Risp: *MATTHESON.*



10. Sogg: Risp: *MARPOURG.*



11. *RAMEAU.*



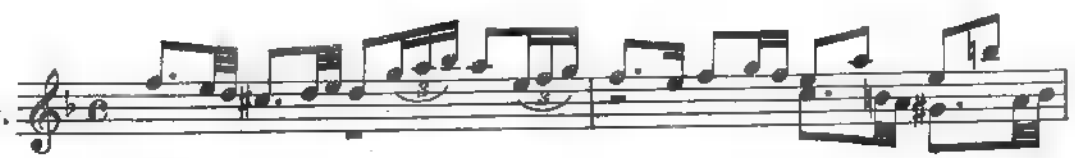
12. Sogg: Risp: *RAMEAU.*



13. Sogg: Risp: *MARPOURG.*



14.





MARPOURG.

c) con la 4ª.



d) con la 6ª.



5. MATTHESON.

6. MARPOURG.

e) con la 7ª

1. MARPOURG.

2.

(1) MARPOURG.

3. MARPOURG.

4. MARPOURG.

5. MARPOURG.

6. MARPOURG.

(1) Oppure: ecc. MARPOURG.

V

SOGGETTI CHE TERMINANO:

a) sulla 2ª del tono

MARPOURG.

1. 
ecc. c. s.–

Sogg: Risp: *MARPOURG.*

2. 


(1)

MARPOURG.

3. 

b) sulla 3ª.

EBERLIN.

1. 
ecc. c. s.–

Sogg: Risp: *MARPOURG.*

2. 

c) sulla 4ª.

BOIVIN.

1. 

d) sulla 6ª.

Sogg: Risp:

1. 
(2)

---

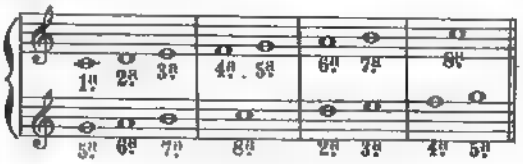
(1) Oppure: 
. «Ambedue le risposte sono buone». MARPOURG.

(2) Oppure: 
MARPOURG. Oppure: 
BANDINI.

Pare che i temi suscettibili di più risposte non sieno tanto rari. Adunque l'antica regola della corrispondenza dei gradi tra il sogg: e la risposta, p. es:

Scala della tonica

Scala alla dominante



è spesso fallace.



(1) Qui, come dice l'A., la risposta termina sulla 5ª della dominante.

XIX

L'alunno troverà la risposta dei seguenti soggetti di P. Raimondi.

1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



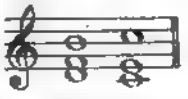
10.



Indi si eserciterà nella fuga a due, su temi dati dal professore, o scelti a pag. 95.

XX

Sebbene la severità delle regole sia in ragione inversa del numero delle parti, pure nel ***CONTRAPPUNTO A TRE PARTI*** valgono generalmente le regole già date; soltanto l'applicazione può esserne meno rigorosa tra le parti intermedie. Però il fatto di poter disporre di tre suoni (raddoppiando ove occorra una stessa nota) diminuisce per sè stesso la difficoltà dello stile.

Nella ***PRIMA SPECIE*** di questo contrappunto (nota contro nota) i maggiori osservanti della severità dicono di non ammettere che accordi di $\frac{5}{3}$ e $\frac{6}{3}$, pur ammettendo questa risoluzione:  , dove il *fa* che scende a *mi* è una 7ª dominante bella e buona, approvata dai superiori e praticata già da cinque e più secoli. Soltanto la si dovrebbe preparare quando sia espresso il suo fondamentale, per es:  . Per noi[1] tal regola non ha valore.

Anche nello stile del massimo rigore, quando una parte va di grado non si tien conto delle così dette quinte e ottave nascoste. Di modo che Choron nel suo *esempio 26 a* 

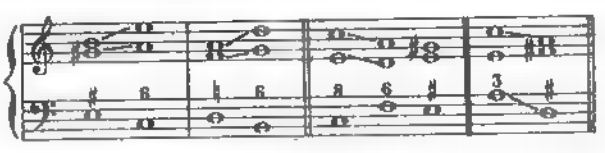
, dice quella quinta nascosta *fort admissible*, « poichè la parte intermedia sale di semitono ». E facendo questa cadenza:



(Es: 26 c) aggiunge: il passaggio dalla 3ª minore alla 5ª per moto retto tra il soggetto e il basso « è permesso *dans le style le plus rigoureux, à deux parties;* ma qui produce un eccellente effetto, a causa del movimento della parte di mezzo ». — Così pure Albrechtsberger giudica corrette le seguenti successioni:  (2)

(1) E anche per C.S. Bach!

(2) Op. cit., es: 111. - Non solo; ma a pag. 159 osserva: « Händel, Seb. Bach e parecchi altri grandi maestri si son serviti spessissimo di tre frasi *(tre sole?)* nelle quali vi sono delle 5ª nascoste », per es:



Per fare un buon contrappunto — massime quando il C.D. sia nella parte acuta — occorre stabilir prima di quali armonie il tema sia suscettibile; onde tra i suoni pertinenti a quelle armonie possa svolgersi liberamente il canto delle altre parti.

AVVERTENZE. 1ª. L'armonia dovrà essere, per quanto sia possibile, completa; tuttavia nella prima misura, oltre al cominciare con i tre suoni dell'accordo:

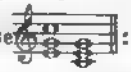
 si sogliono adoperare i seguenti numeri: $\frac{3}{8}\,\frac{8}{5}\,\frac{5}{8}\,\frac{8}{5}$, ossia si può cominciare (e terminare):  , e si può finire (od anche principiare) in ottava:  .

2ª. Il secondo rivolto dell'acc: di $\frac{5}{3}$ effettivamente non è armonioso come il suo fondamentale, nè come la $\frac{6}{3}$. È perciò che, tranne nelle cadenze e sui pedali, molto raramente si riscontra nei classici. Per tale ragione anche noi consigliamo di evitarlo, per quanto è possibile, nel corso di un contrappunto.

3ª. È permesso, anche nello stile osservato, un seguito di $\frac{6}{3}$, per es: (1)

 ed anche:  .

Nota poi come riprovevoli:  e come mediocre:  .

Qui mi dispiace non essere d'accordo con Albrechtsberger; ma, con tutta la buona volontà, non riesco a trovare alcun che di sgradevole in simili successioni; tutt'al più si potrà discutere sulla opportunità di usarne moderatamente; così io non adopererei volentieri quella frase  : ma ciò non vuol dire che sieno, come vuole Albrechtsberger, « *toutes vicieuses et rejetées* ». Anche Beethoven ammette:

 (vol. I, pag. 121).

Infine lo stesso Choron non dubita di terminare il suo *es: 26 b* così:  .
Da un Direttore d'un Istituto Reale di Musica religiosa non m'aspettavo tanto.

(1) *Il va sans dire* che per la Curia contrappuntistica una $\frac{6}{4}$ è un peccato mortale. Anche la 6ª aum: viene generalmente proibita ed in fatto si riferisce, per sua natura, al genere cromatico. Tuttavia, nel modo minore, può usarsi; per es:  . Ecco altre due successioni non ammesse dalla scuola severissima, ma praticate dai classici:  ; nel quale ultimo caso la sensibile può discendere alla 5ª, perchè il sop: risolve sulla tonica. Potrebbe anche disporsi così:

 .

4ª. L'antica regola di terminar sempre in maggiore non ha valore. Le più usate formule di cadenza sono: (1)





e anticamente:

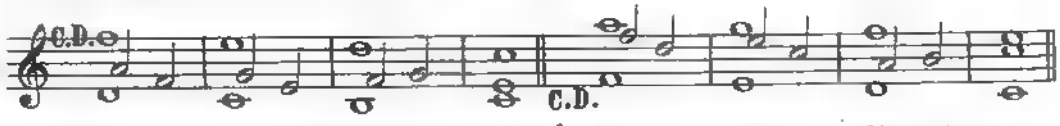


L'alunno disporrà un contrappunto a tre voci (basso, ten: e contr: ovvero basso, ten: e sop:) sopra i temi già dati; quindi porrà il C.D. in alto o nel mezzo; variando anche la scelta delle voci, a giudizio dell'insegnante.

XXI

Nella ***SECONDA SPECIE*** sono permesse, nella parte intermedia, le 5ª. magg: e le 8ª. sul tempo forte di due battute consecutive.

Es:



Del rimanente restano ferme le norme già date per la 2ª specie di contrappunto a due, con le osservazioni fatte in proposito al principio del cap: precedente. (2)

AVVERTENZE. 1ª. Secondo la scuola rigorosa sarebbe indispensabile porre nel tempo forte un acc: di $\frac{5}{3}$ o $\frac{6}{3}$, procurando di non raddoppiare la 3ª. e di evitare gli unisoni. Tutti gli altri intervalli (e quindi tutti gli accordi) sono permessi nel tempo debole, quando la parte che fa le due note va di grado. Per es:



2ª. Come vedesi, è permesso di cominciare con una pausa di mezza battuta.

3ª. Le formule di cadenza più usate sono:



L'alunno disporrà un contrapp: di seconda specie sopra o sotto i temi già dati.

---

(1) Le anime timorate scrivono invariabilmente:  .

(2) Da Fux in poi, tutti ammettono in questa specie (anche nello stile osservato) le 5ª per moto contrario, per es:  Le regole cominciano a impallidire. Però tra i severi non si permetterebbe mai una successione come la seguente, sebbene praticata nello stile classico:  .

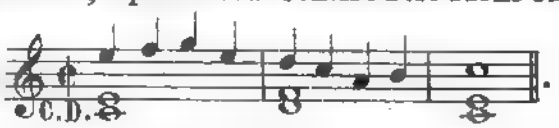
XXII

Nessuna nuova regola fa mestieri per il contrappunto di *TERZA SPECIE:* solo si avrà cura che sul tempo forte la triade sia completa; per es:



Non potendo sul tempo forte, si procuri far sentire i tre suoni sul tempo debole;

es:



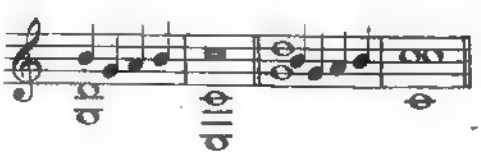
AVVERTENZE. 1ª Nel corso di un contrappunto accade non di rado che in una misura (talvolta anche in due) non si senta l'armonia completamente espressa: ciò è permesso quando sia giustificato dal naturale melodico andamento delle parti; per es:

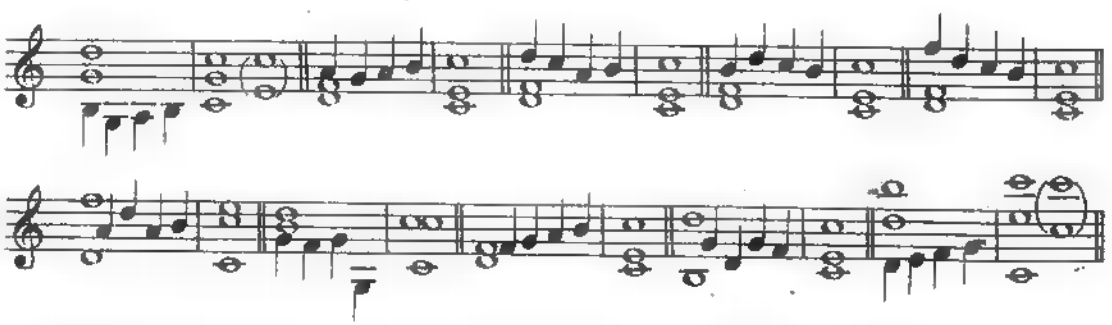


2ª Si può cominciare con una pausa di un quarto. Es:



3ª Le più usate formule di cadenza sono:





L'alunno disporrà un contrappunto di terza specie sopra o sotto i temi già dati, unendo poscia la seconda alla terza specie; per es:



XXIII

Nella *QUARTA SPECIE* la nota legata può essere consonanza perfetta, p. es:



ma l'uso, presso che costante nel tempo forte, degli intervalli di 2ª, 4ª e 9ª, produce altrettanti accordi di 11ª e 13ª regolarmente risolventi, i quali, sebbene composti di molti intervalli, si dovranno chiaramente percepire dalla emissione di tre suoni soltanto. Quindi non possiamo che riportarci a quanto si disse nel libro dell'Armonia sull'uso di tali accordi (pag. 49).

Disponendo sopra un C.D. due contrappunti sincopati si producono anche gli accordi di 9ª. Es:



Ecco le successioni più usate, universalmente ammesse in questa quarta specie:

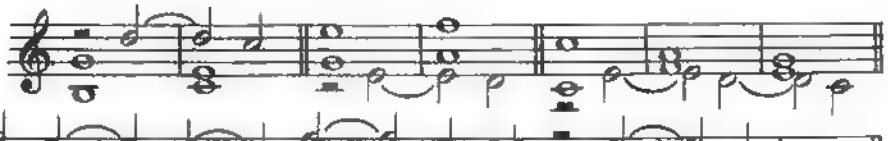
a) con acc: di 7ª

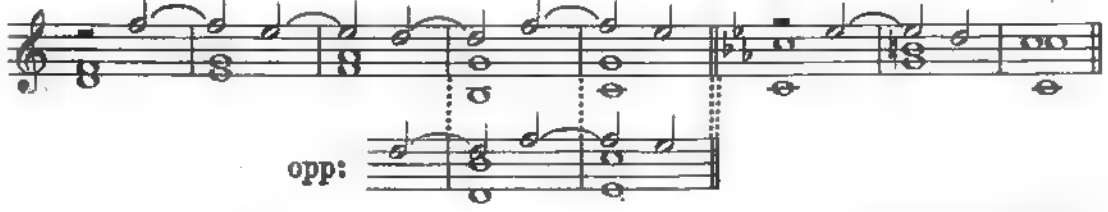


b) con acc: di 11ª



c) con acc: di 13ª





Altre successioni adoperate – non senza dolore dei severissimi – nello stile classico:

a) con acc: di 7ª



b) con acc: di 11ª

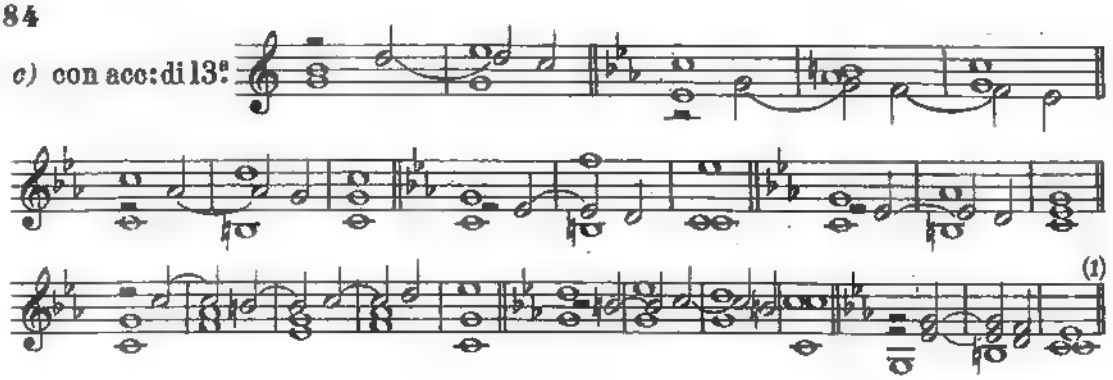


(1)



ALBRECHTSBERGER, es. 110. (*stile libero*)

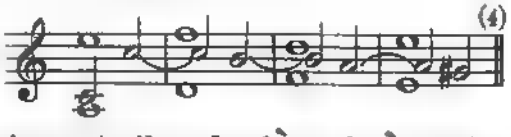
c) con acc: di 13ª



(1)

AVVERTENZE. 1ª La parte che sincopa deve cominciare con una pausa di mezza battuta(2); ed è permesso, quando sia necessario, interrompere il contrappunto servendosi della medesima pausa.(3)

2ª In questa specie la $\frac{6}{4}$ è permessa anche sul tempo forte.

Es:  *ecc.* 

(4)

3ª Volendo raddoppiare il contrappunto sincopato, il modo più ovvio è servirsi del moto contrario.

Es: 

(5)

---

(1) Ed anche:  ALBRECHTSBERGER, ib.

(2) Di una semiminima, se siamo in $\frac{3}{4}$

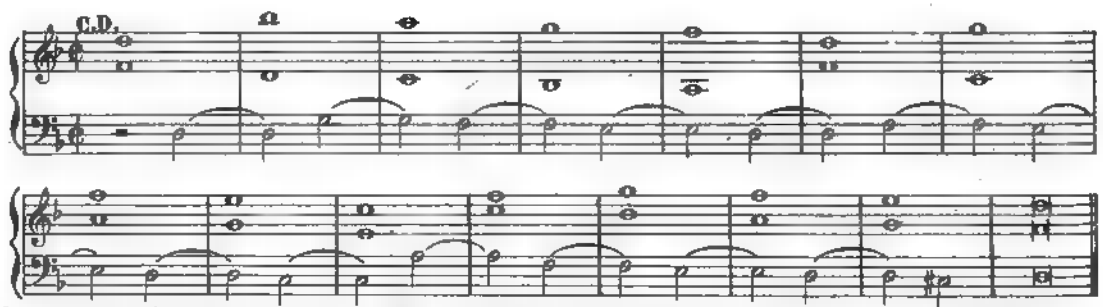
(3) Cherubini ammette (Albrechtsberger lo permette solo in caso di necessità) che si possa anche interrompere la sincope servendosi di qualche intervallo non legato; ma allora – siamo sinceri – diventa una fusione della seconda con la quarta specie.

(4) Questo secondo esempio è di Albrechtsberger (*es. 145*). Le regole seguitano a impallidire.

(5) Egregiamente, nel genere cromatico: 



.-Beethoven scrive:



Ma aggiunge: «Queste successioni di quinte moltiplicate non sono considerate come un errore. Cosa singolare! Quanto a me, non saprei trovarci alcun piacere». (Op. cit., vol. I, pag. 136). Lo che vuol dire che non bisogna abusarne.

4ª. Le più usate formule di cadenza sono:



L'alunno disporrà un contrappunto di quarta specie sopra o sotto i temi già dati; unendo poscia la 2ª., la 3ª. e la 4ª. specie; per es:



XXIV

Per la *QUINTA SPECIE* servono di base tutte le regole stabilite per le altre quattro specie di contrappunto, pur tenendo conto di quanto si disse per il contrappunto fiorito a due parti.

ESEMPIO



MATTEI.(1)

L'arpeggio sopra i suoni di un accordo, per es:



, per quanto universalmente ammesso, dev'essere adoperato, particolarmente scrivendo per le voci, con parsimonia.

(1) *Pratica d'accompagnamento*, pag. 119.

L'alunno disporrà un contrappunto di quinta specie sopra o sotto i temi già dati, unendo poscia le varie specie tra loro, per es: la 4ª con la 5ª, la 5ª con la 3ª; è molto usato unire la seconda con la quinta specie, come in questo pregevole esempio del Fux, riportato anche dal Galli.

(1)



XXV

Scrivendo sopra un andamento, o sopra un C.D., due parti possono eseguire una *IMITAZIONE*; per es:



(1) Un esempio di Beethoven:



« Qui scorgesi una licenza. Io pure ho voluto una volta far uso di questo proverbio: *non v'ha regola senza eccezione*; cominciare colla sesta e fare un accordo imperfetto nella prima misura, ove *ex officio* dovea trovarsi un accordo perfetto. Frattanto senza rancore mi assoggetterò alla correzione, e farò penitenza di questo peccato mortale, nel contrappunto a quattro parti, collocando al disotto del tempo *do* la terza *la* come nota di basso: allora il *quadricinium* sarà compiuto; allora tutto andrà bene, e i signori filistei saranno, *nolens, volens*, costretti a perdonarmi » (op. cit., vol. I, pag. 142).

(2) *Contrappunti*, pag. 49 a 61.

Oppure un tema può essere svolto in imitazione da tutte le tre le parti. Esempio:



G.S. BACH.
Invenzioni a tre voci.

In ambo i casi nulla abbiamo da aggiungere a quanto si è detto precedentemente.
L'alunno svolgerà qualche breve tema d'imitazione.

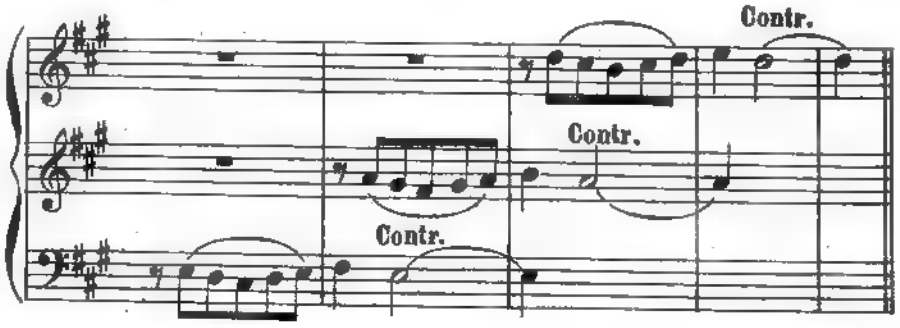
XXVI

Volendo scrivere un *CANONE* a tre voci, *a differenti intervalli*,[1] *a voci differenti* – p.es: Sop., Ten. e Basso – si debbono disporre le parti in modo che ogni frase si possa eseguire successivamente da ciascheduna parte. La procedura è la seguente:

Scelto un tema di poche note, lo si fa attaccare da qualsiasi delle tre parti; quindi lo si scrive nelle altre due, all'intervallo che si vuole; p.es:



Occorre quindi, prima di procedere, trovare un buon contrappunto per seguitare la 1ª parte; trovatolo, si trasporta alla 2ª parte e alla 3ª, per es:

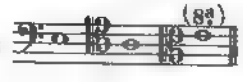
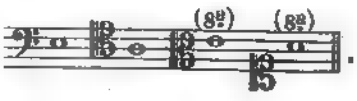


e così via di seguito, battuta per battuta, *nunc et semper*, finchè non si perda la pazienza.

Ecco il canone del Reicha:



(1) Il canone dicesi ad intervalli uguali «quando le differenti varie voci imitano le due prime alternativamente all'8ª». (MARPOURG, op. cit., parte II, pag. 122).

Per es:  ; o, a quattro voci:  .



Un altro esempio brevissimo, del Marpourg, a contrattempo:



Come si vede, la corrispondenza esatta degli intervalli sparisce di necessità in queste aride e artificiose forme. Noi consigliamo l'alunno ad occuparsi solo dei canoni all'unisono o all'8ª, che ancora possono offrire qualche risorsa nella composizione.

AVVERTENZA. I numeri che talvolta si scrivono sopra o sotto al tema per indicare l'entrata delle parti, si riferiscono sempre alla prima nota del soggetto.

Così, per es:, scrivendo:  *ecc.*, s'intende che la seconda parte entrerà alla 4ª inferiore, ossia:  *ecc.* Trovando scritte tre chiavi, per es:  vuol dire che entra prima il Sop:, poi il Contr:, poi il Ten: — L'arcano è svelato.

Del resto valgono le regole date precedentemente.

XXVII

Per comporre con facilità un *CANONE ALL'UNISONO* conviene disporre sopra o sotto al tema due contrappunti, scrivendoli nella medesima chiave; avremo così tre soggetti.

Le entrate sono spesso precedute da qualche pausa; possono però essere anche contemporanee.

ESEMPIO



Così disposte le parti, non resta altro da fare che trascriverle, dando a ciascuna successivamente i tre contrappunti suddetti. Ed avremo:



MARPOURG.

Volendo terminare il canone, basterà porre sull'ultima nota d'ogni parte che abbia eseguito i tre contrappunti un segno di fermata. Per es:



Od anche aggiungere una o due battute a guisa di cadenza, per es:, così:



Un altro esempio, pure del Marpourg:

a) in partitura:



b) sopra un sol rigo (canone chiuso):



---

(1) Op. cit., parte II, tav: LI, fig. 6-7. - Un altro canone chiuso, dall'Albrechtsberger:


Je suis un fou ma - da_me où me lo - ge_rez vous? Nous sommes deux fous ma -
_dame où nous lo - ge_rez vous? Nous sommes trois fous ma - dame où nous lo - ge_rez vous?

Il *CANONE ALL'OTTAVA* si compone come quello all'unisono; soltanto il contrappunto deve essere triplo, vale a dire combinato in modo che le tre parti possano essere comunque rovesciate.

ESEMPIO

a) In partitura:



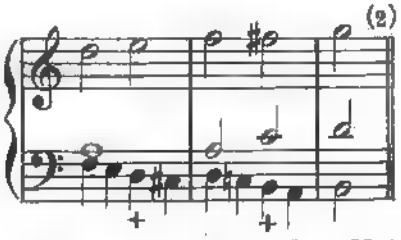
b) Canone aperto:



Quanto al resto valgono le regole precedenti.[1]

(1) «In questa alternativa d'entrate si può ricominciare quante volte piace ai cantanti e non si stanchi l'uditorio. Siccome ciascuno dee riprodurre il pezzo per intiero, bisogna aver riguardo all'estensione che gli si dà». BEETHOVEN, op. cit., vol. II, pag. 180.

XXVIII

Nella *FUGA A TRE* si è da tempo verificato il fatto inevitabile: le regole dei severi battono in ritirata; nessun tema potrebbe svolgersi genialmente sotto la loro giurisdizione. Di fatto, nello stesso modo che oggi il Galli scrive — anche a due —  , dicendo che «la 7ª che sfugge sulla 3ª è ammessa»[1] Albrechtsberger cento anni prima scriveva: 

chiamando le note segnate + note *cambiate*, ossia note di passaggio irregolari. Noi che, in seguito al sistema razionale esposto nel libro d'Armonia, non ammettiamo sotterfugi nè denominazioni irragionevoli, possiamo fare a meno di certe regole anch'esse *di passaggio* ■ cambiate.

L'ordine più usato nella esposizione della fuga a tre voci è il seguente:

SOGG: RISP: SOGG:

Sop: Contr: Ten:
Contr: Ten: Basso } e viceversa;

restando fermo che alla tonica (o a qualsiasi intervallo della sua scala) deve rispondere la dominante (o qualsiasi corrispondente intervallo della sua scala; cioè alla 2ª, alla 3ª, alla 4ª della tonica, la 2ª, la 3ª, la 4ª della dominante), salvo sempre quanto si avvertì sui cambiamenti nelle risposte tonali e fu dimostrato dagli esempi sopra addotti.

ESEMPIO



(1) Op. cit., pag. 134.
(2) Op. cit., es. 227 b.

Di ottimo effetto si è far sentire il tema ripetuto ascendendo o discendendo di grado; ascendendo diviene più incalzante.

ESEMPIO



BACH.
Le clavecin.

AVVERTENZE. 1.ª È permesso modulare alle tonalità più remote dal tono principale, purchè ciò avvenga con la massima naturalezza.

2.ª Talvolta, non solo nel 1.º divertimento, ma anche nel cambio delle parti, la risposta può entrare, ove il tema si presti, un poco prima di quello che siasi fatto nella esposizione. Non mai però (trattandosi di fuga regolare) riavvicinata come nello stretto.

3.ª Di ottimo effetto è sempre il ritorno del soggetto sopra o sotto una nota legata; per es:



4.ª Talvolta è permesso variare nella risposta il valore della prima ■ dell'ultima nota del soggetto. Es:



ALBRECHTSBERGER.
Es: 242.

5.ª Nel far rientrare le parti si può con molto effetto cambiare la formula di cadenza; per es:



6ª. La risposta può farsi, per eccezione, anche alla 3ª del tono; per es:



Quanto alla condotta della fuga ed agli artifizî che vi si adoperano, ci riportiamo a ciò che abbiam detto per la fuga a due, raccomandando la lettura delle opere di Haendel, Haydn, Mendelssohn, e lo studio continuo delle inimitabili fughe di G.S. Bach.

L'alunno si eserciterà sui temi seguenti.

XXIX

FUGARUM THEMATA

ad semirestrictionem et restrictionem apta(1)



(1) Da Beethoven (op. cit., vol. II, pag. 55-56). Evidentemente molti, forse tutti questi temi sono di Albrechtsberger.

XXX

Terminato il lavoro didattico della prima parte, non mi sembra fuor di luogo un esempio di fuga istrumentale, che riporto per diletto dello studioso. È di Beethoven: la diligenza che si appalesa nella breve composizione di questo genio, per natura insofferente di freno, potrà servire di ammonimento, di stimolo, di conforto.











PARTE SECONDA

Contrappunti d'ogni specie a quattro parti — Contrappunto convertibile — Imitazioni, canoni, fughe — Contrappunto, canoni e fughe a cinque parti — Controsoggetto alla 12.ª — Contrappunto nel genere cromatico — Fuga cromatica, per aggravamento e diminuzione, con corale, con accompagnamento, a tre ottave, per moto contrario — Fuga a otto — Temi di varî autori — Canone del Marpourg.

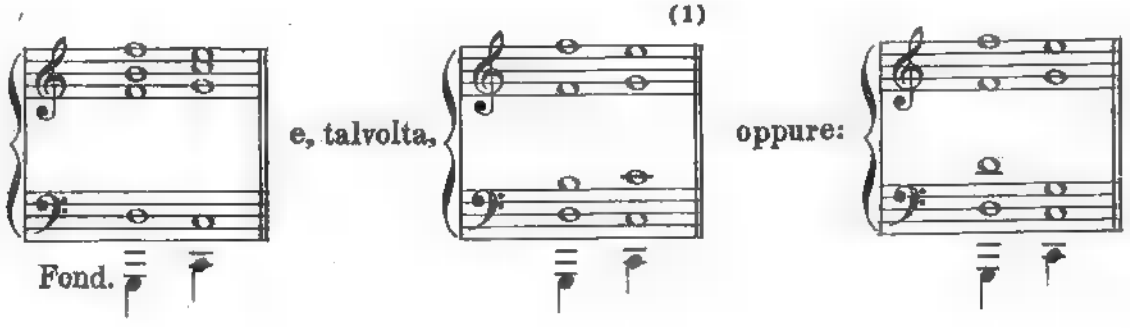
102833 - 34

I

Il ***CONTRAPPUNTO A QUATTRO PARTI*** è fra tutti il più usato come quello in cui le quattro principali specie di voci umane si equilibrano e, per la loro disposizione, possono agevolmente svolgersi in acconcie melodie, lasciando percepire chiaramente ogni specie di accordi. Le regole già date per il contrappunto a tre non cambiano; solo la loro applicazione perde, specialmente tra le parti intermedie, di severità: poichè molte successioni non ammesse a tre parti sono a quattro praticabili, come vedremo in seguito.

1ª SPECIE – Nello stile *osservato* non si adopera che l'accordo di $\frac{5}{3}$ ed il suo primo rivolto. Noi ci rimettiamo a quanto dicemmo in proposito. È permesso raddoppiare l'intervallo di 7ª, specialmente quando non vi sia espresso il fondamentale; in tal caso la settima superiore suole discendere, l'altra salire. Per es:

(1)



ESEMPIO DELLA 1ª SPECIE

CHERUBINI. (2)



(1) Anche Albrechtsberger ammette questa seconda successione «perchè la nota che forma la 5ª min: ascendente nel contralto discende nel soprano» (Op. cit., 179). Infine, è il moto contrario che la rende praticabile.

(2) Op. cit., pag. 57.

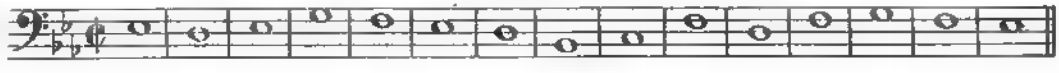
L'alunno disporrà un contrappunto a quattro voci sui temi già dati, ovvero su questi altri, pure del Baziu; trasportandoli poi all'acuto o nelle parti intermedie, a giudizio del professore.

MODO MAGGIORE

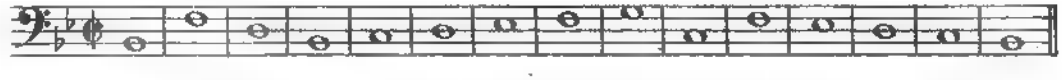
1

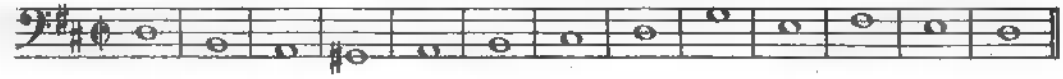

2


3


4


5

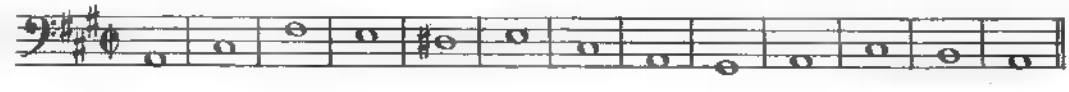

6


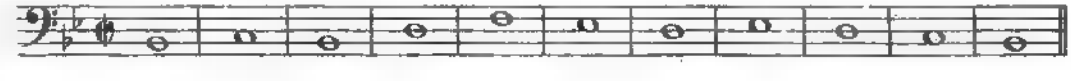
7


8


9

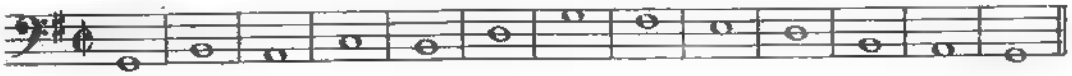

10


11


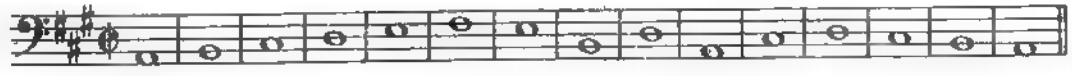
12


13

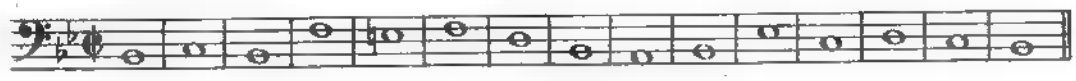

14

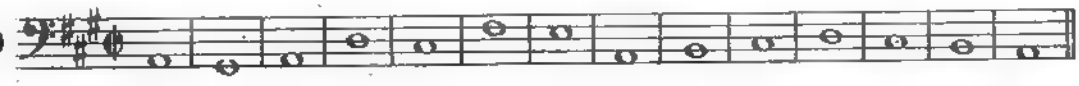

15 

16 

17 

18 

19 

20 

21 

22 

MODO MINORE

23 

24 

25 

26 

27 

28 

29 


30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44

II

2ª SPECIE – A qualsiasi parte si possono assegnare le due note (tre nei tempi dispari) contro una; per es:





CHERUBINI.(1)

È permesso nella penultima battuta scrivere tutte semibrevi; per es:



L'alunno disporrà un contrappunto di seconda specie sui temi dati precedentemente, trasportandoli poi nelle varie parti, come si è detto.

3ª SPECIE – Si può unire con la 1ª e la 2ª; per es:

(2)



L'alunno disporrà dei contrappunti di 3ª specie sui temi già dati, poscia si eserciterà ad unire le tre specie insegnate.

4ª SPECIE – Si può unire con le specie precedenti, per es:



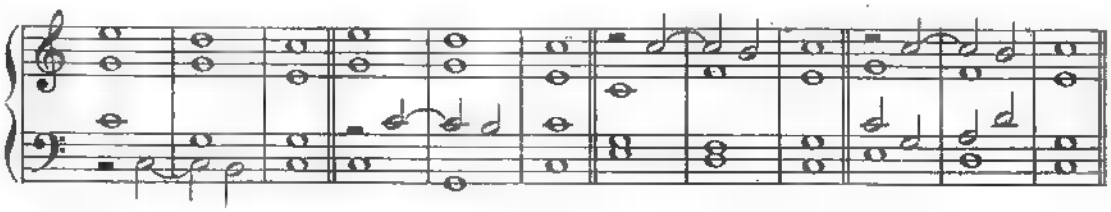
(1) Op. cit., pag. 58.

(2) Un esempio di Albrechtsberger:



Es. 186.
(stile libero)

Le più usate formule di cadenza sono:





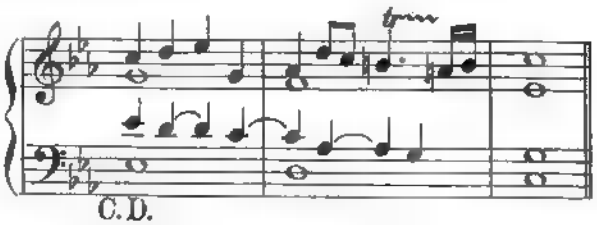
.A quest' ultimo esempio gli Osservanti sostituiscono:



, che per noi è ugualmente buono. (1)

L'alunno disporrà dei contrappunti di 4.ª specie sui temi già dati, unendo poscia le quattro specie.

5.ª SPECIE – Si suol cominciare il contrappunto florido con una pausa. Le formule di cadenza sono quelle già date, con le varianti che possono derivare dall'uso della quinta specie; per es:



(1) Alcune formule di contrappunto severo, dal trattato del Galli (pag. 104-5):



Si possono mescolare tutte le specie, o disporre dei contrappunti floridi in più parti.

ESEMPIO



L'alunno disporrà dei contrappunti di 5.ª specie sui temi dati precedentemente, unendo poscia le varie specie.

(1) Op. cit., pag. 50 e 61. – Ed Albrechtsberger:



Es. 195.

(fuori di corso nel Regno della Severità).

III

Qualsiasi contrappunto ■ due, in cui le parti vadano di grado e per moto obliquo o contrario, può essere immediatamente convertito in contrappunto a tre, a quattro e (mediante una parte *ad libitum*) a cinque. Si tratta solamente di aggiungere qualche terza.

Ecco le tavole della legge:

a) Nei contrappunti doppî all'8ª si aggiunge ad ambo le parti la 3ª superiore;(1) i salti sieno sulle consonanze perfette, tranne la 5ª; è proibito un seguito di 3ºe di 6ª; il moto retto è escluso. Es:

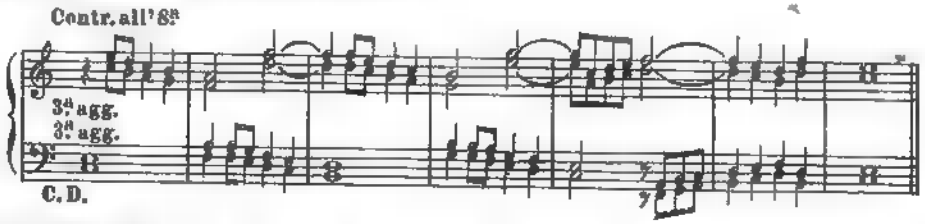


■ si può rivoltare in tutti i modi.

b) Nei contrappunti alla 10ª la parte grave porta una terza ■ 10ª superiore; l'acuta una 3ª o 10ª inferiore. Es:



(1) Talora, alla parte acuta, la 3ª inferiore; per es:



Ma per l'amore di tutti i Santi si eviti nei contrappunti generatori di fermarsi sulla 6ª. Si incorrerebbe niente di meno che in una $\frac{6}{3}$; ossia nel grave errore di Beethoven, già citato nel Libro di Armonia:



ecc. – Sarebbe in verità deplorevole che gli alunni scrivessero un passo simile; tanto più che i loro professori non ne scriveranno mai!

c) Nei contrappunti alla 12ª, *idem*.



Quanto poi alla aggiunzione di parti *ad libitum* vi è la maggior libertà e si può andare fin dove si vuole.

Per esempio – prendiamo quell'esercizio che tanto contrista l'infanzia di tutti i piccoli Mozart presenti e futuri:



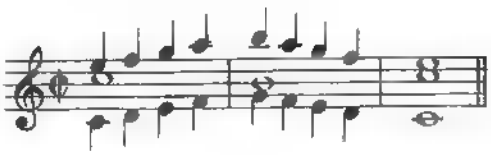
Lo vogliamo a due parti? Naturalmente si affaccia alla mente questo breve sì, ma osservato contrappunto:



Si ha da fare a tre? Nulla di più facile: si aggiunge una terza sopra ed abbiamo:



, oppure:



od anche, rovesciando la detta terza:



Lo preferiamo a quattro? Due terze sopra: (1)



Si gradisce a cinque? Ecco un bel *Sol;* parte *di ripieno:*

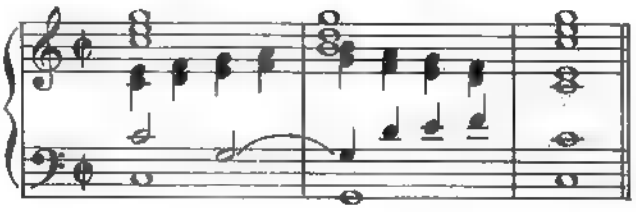


(1) Veggasi un esempio strapotente di queste terze aggiunte nell'*Agnus Dei* della *Missa Solemnis* di Beethoven.

Orsù, facciamolo a sei:



E a sette:



Sursum corda; a otto!



E a nove!



Se poi vi fosse un flautista senza scrittura, da accompagnare queste importanti successioni armoniche soffiando sulle nove parti antecedenti, si scriverebbe a dieci, così:



Quando tali chincaglierie contrappuntistiche, stile quattrocento, sieno fuse in contrappunto doppio, triplo, *ecc.* (come le nostre prime cinque parti suesposte), allora il contrappunto, potendosi comunque invertire, vien detto appunto *invertibile*, restando sempre, secondo la frase più consona a certe aspirazioni, *convertibile*.

(1) Potremmo aggiungere la undecima e dundecima parte: ma speriamo che chi ci ha seguito fin qui abbia compreso abbastanza. Cavour diceva: « Tutti gli imbecilli sono buoni a governare con lo stato d'assedio »; noi, nei modesti confini della nostra Babilonia, diremo: tutte le nullità possono nel contrappunto dottoreggiare.

IV

Le quattro parti possono svolgere liberamente qualsiasi tema d'*IMITAZIONE*, per es:


Dal terren
do - ve le nemi - che gen - ti
do - ve le nemi - che gen - ti
Dal terren dal ter - ren lor ra -
lor ra - di - ci pro - fonde avean fer -
lor ra - di - ci pro - fon - de avean fer - ma - - -
lor ra - di - ci profon - de a - vean fer - ma -
- di - ci profon - de a - vean fer - ma -
- ma - - - - - - - - - - - - - -
- te, lor ra - di - ci pro - fon - de a - vean fer - ma - - -
- te, lor ra - di - ci profonde avean..... fer - ma -
- te, lor ra - di - ci pro - fon - de avean fer - ma - - -



MARCELLO.(1)



(1) *Salmo quarantesimoterzo.* - Mi avvertiva un amico che c'è qualche scorrezioncella; ma, trattandosi di salmi e di Marcello, gli abatini non vorranno negare l'assoluzione. Albrechtsberger cita il seguente bellissimo esempio del Caldara:



Oppure due parti soltanto, od anche tre, possono imitare un dato soggetto sopra un canto dato. A quest'ultimo genere appartiene il commovente coro *Suscepit Israel* del *Magnificat* di Bach, ove il corale è affidato in orchestra all'oboe ed al flauto: eccone la prima parte.




I - srael, susce - pit I - sra - el pu-erum su -
susce - pit I - srael, susce - pit I - sra - el,
pu - e - rum su - um, su - sce - pit I - srael,
-um, susce - pit, suscepit I - sra-el pu - e-rum su - um,
su - scepit I - sra - el pu - erum..... su - um,
susce - pit I - sra - el pu - e - rum su - um,
ecc.
p

L'alunno svolgerà qualche breve tema d'imitazione, e disporrà a quattro qualche basso imitato di N. Zingarelli (V. *Libro d' Armonia*, pag. 37 e seguenti).

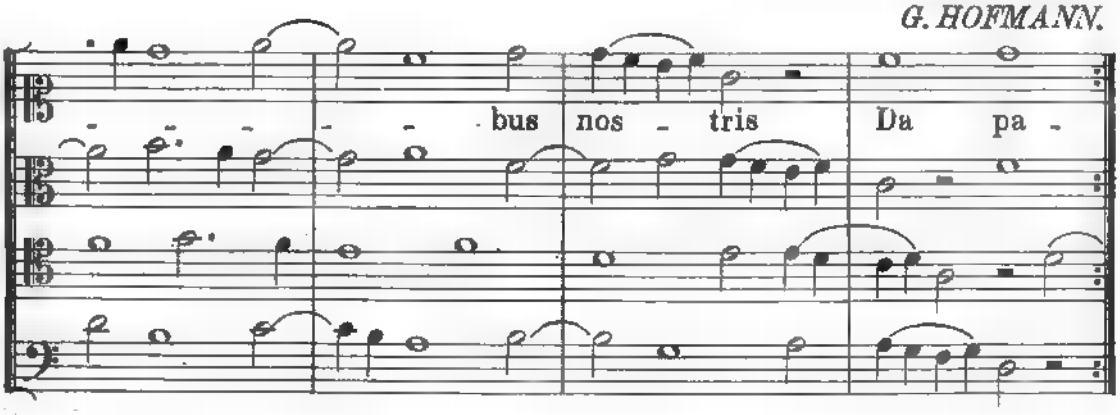
V

Le medesime leggi che abbiamo dato per i canoni a tre parti regolano la composizione del *CANONE A QUATTRO*. Soltanto, per essere le parti quattro, nei casi di canoni all'8ª il contrappunto dovrà essere quadruplo.

ESEMPIO AD INTERVALLI DIFFERENTI



G. HOFMANN.



ESEMPIO A VOCI DIFFERENTI ED INTERVALLI UGUALI

(la 3ª e la 4ª parte in ottava alla 1ª e alla 2ª)

MARPOURG.



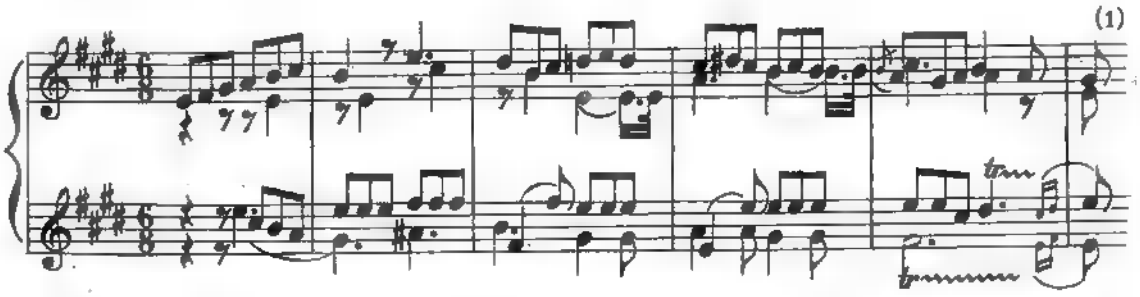
ESEMPIO ALL' OTTAVA

(contrappunto quadruplo)



MARPOURG.

Per comporre agevolmente un *CANONE ALL'UNISONO*, si disporranno sopra o sotto al tema tre contrappunti, scrivendoli nella medesima chiave e, per lo più, in modo che le entrate non sieno tutte contemporanee, ma precedute da qualche pausa. Per esempio, preso questo soggetto:  *ecc.*, si disporranno le quattro parti così:



Quindi, trascrivendole ■ dando a ciascuna successivamente i quattro contrappunti suddetti, avremo il noto *Canone perpetuo per quattro soprani* di Gioachino Rossini:


Or che si oscu_ra il ciel il can_to stra_no u_
ALLEGRETTO
_diam dei Castra_ti: gnau, gnau, gnau, gnau, ec_co il
Or che si oscu_ra il ciel il can_to
can_to di ma_nie_ra; cod cod cod
stra_no u_diam dei Castra_ti: gnau,
Or che si oscu_ra il

(1) Qualche catecumeno troverà errate le $\frac{6}{4}$ in principio di battuta. Come in Mozart *(Preambolo*, pag. 12). Pazienza!


codcodcodcodcodcod de, codcodcod de, questoèilcan-
gnau, gnau, gnau, ec - co il can - to di ma-
ciel il can - to stra - no u -
- ta - re brillan - - te, ban ban ban
- nie - - -
- diam dei Castra -
ra; cod codcod cod codcodcodcodcodcod
ti: gnau, gnau, gnau,
Or che si oscu - ra il ciel il
ban, ec - co il can - to guer - rie - ro.
de, codcodcod de, questoèilcan - ta - re brillan -
gnau, ec - co il can - to di ma - nie - - -
can - to stra - no u - diam dei Castra -
Or che si oscu - ra il ciel il can - to
- te: ban ban ban ban, ec - co il
- ra; codcodcod codcodcodcodcodcod de, cod codcod
- ti: gnau, gnau, gnau, gnau, ec - co il
stra - no u - diam dei Castra - ti: gnau,
can - to guer - rie - ro. Or che si oscu - ra il
de, questoèilcan - ta - re brillan - te; ban
can - to di ma - nie - - - ra; cod codcod


gnau, gnau, gnau, ec - co il can - to di ma -
ciel il can - to stra - no u -
ban ban ban, ec - co il can - to guer -
cod cod cod cod cod cod de, cod cod cod de, questo è il can -
- nie - - - ra; cod cod cod cod cod cod cod cod cod cod
diam dei Castra - ti: gnau, gnau, gnau,
- rie - ro. Or che si oscu - ra il ciel il
- ta - re brillan - te: ban ban ban
de, cod cod cod de, questo è il can - ta - re brillan -
gnau, ec - co il can - to di ma - nie - - -
can - to stra - no u - diam dei Castra -
ban, ec - co il can - to guer - rie - ro.

Un ultimo esempio, del Cherubini:


A-primi, a-primi, a-pri-mi,..... o mia di-let - ta,
la-sciami, la-sciami, la-sciami..... sa - lir di so - pra;
spiccia-ti, spiccia-ti, spiccia-ti,..... ca - ra Li-set - ta!
Famme-lo, famme-lo, famme-lo..... que - sto piace - re.

Come ognun vede, si tratta di un canone *in corpo*, ovveramente *chiuso* e *finito*.

VI

Il *CANONE* a quattro può essere *DOPPIO*, avere cioè due soggetti che siano regolarmente imitati.

Per comporre un *canone doppio*: prendi una breve melodia per una qualsiasi voce; poi trasportala nella parte che dovrà rispondere, all'intervallo che stimerai opportuno. Per es:



Così intavolato il 1.º canone, fai subito sentire un'altra breve melodia, che affiderai alla 3.ª voce e sarà naturalmente ripetuta a qualsiasi intervallo dalla 4.ª. Per es:



Fatto entrare questo 2.º canone appena esposto il primo, continua per qualche poco il 1.º, poi riprendi il secondo, e così di seguito sino alla fine, osservando rigorosamente figurazione e pause. Ed ecco il bel canone del Marpourg:




(d) 2.º nuovo sogg:
e - le - - i - son e - le - i - son e -
- son e - le - - - i - son
(d)
- - le - i - son
(e)
(e) 1.º Can: rivoltato all' 8.ª
Ky - ri - e e - le - - - - - i -
(f) 1.º nuovo sogg: rivoltato all' 8.ª
Ky - ri - e e - le - i - son e - le - -
- son e - le - - - - - i - son e - le -
(f)
(g) 1.º Canone in altro tono
- i - son Ky - ri - e - - le - - -
(h) 2.º Can:
- - i - son e - - - le - - - i - son e -
(g)


(h)
- - - -

AVVERTENZA. Se il canone dovesse essere, oltre che doppio, perpetuo, allora non avrai altra briga che di far rientrare le parti come nel canone perpetuo semplice. Ecco, per es:, un canone doppio perpetuo, con i medesimi *Kyrie eleison.*



Quanto al rimanente, nessuna regola da aggiungere a quelle già date.

VII

Ed ora, per esaurire il tema secondo le deboli forze, non ci resta altro che sciogliere il voto fatto sulla esplicazione del *CANONE ENIGMATICO. Dulcis in fundo.* Ma una voce interna mi comanda: tu non profanerai l'ultimo recesso della fiamminga contrappuntistica burocrazia! Venga allora, novello Sigfrid, il solitario di Bonn, venga e discinga la zona all'enigmatica castità dell'arte cantoria. Ecco Beethoven!

«Il canone enigmatico è ancora assai più misterioso; in esso non si trovano sovente nè segni, nè numeri, nè lettere, nè chiavi; si tratta allora di tentare d'indovinare sino a tanto che colla penetrazione d' Edipo s'incontra la vera risoluzione, e le risposte si presentano in un buon contesto armonico. Per iscioglière questo nodo gordiano, che per mala ventura non si può troncare come già fece il figlio di Filippo, bisogna provare tutti gl' intervalli superiori e inferiori, i rivolti, i moti contrarii, le inversioni cancrizzanti, e i retrogradi contrarî, aggravati, diminuiti; mescolare a tutto ciò più maniere di pause, finalmente non dimenticare le antiche chiavi del mezzo soprano, del baritono. Che se ne ha da tutto ciò? *Multum clamaris, parum canes.* Forse un giorno che non avrò niente di meglio a fare, mi proverò in questo genere; ma, la dio mercè, non sono ancora a quel punto». (1)

E questo fia suggel..... con quel che segue!

(1) Op. cit., vol. II, pag. 189.

VIII

La *FUGA A QUATTRO* è la più usata; le fughe con accompagnamento d'orchestra sono ordinariamente a quattro parti. Naturalmente vi è maggior libertà nella condotta e nella scelta del tema. Quindi la necessità di esercitarsi anzitutto a scorgere ove convenga, nelle risposte tonali, stabilire il cambiamento dell'intervallo che ci riconduca dalla dominante alla tonica. L'alunno esaminerà i seguenti temi e le loro risposte che trascrivo dal *Clavecin bien tempéré* di G. S. Bach, per maggior comodità dello studioso.



12.

13.

14. *sf dim.* *sf dim.*

15.

16.

17.

(1)

18.

Contr.

19.

20. *p* *p*

24.

22.

23.

(1) Oppure:

V. *MARPOURG*, op. cit., parte I, tav. XIV.


24.
25.
26.
27.
Contr.
28.
legato
legato
29.
30.
31.
ff
ff
32.
33.
34.
35.
36.


37.
Contr.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
cres.
cres.
47.
48.

IX

Nel cambio delle parti basterà che la risposta ed il soggetto siano eseguiti da due sole voci; del resto la contro-esposizione non è necessaria, anzi è preferibile far eseguire alle varie parti soggetto e risposta in un'altra tonalità; nel qual caso si può tralasciare il piccolo episodio che tiene dietro all'esposizione. Per lo sviluppo della fuga a quattro non vi sono regole speciali, conservandosi la solita orditura: esposizione-cambio di parti *ad libitum*-divertimento o, se si vuole, primo stretto; e qui, come dice Beethoven, «se il soggetto può essere diminuito, aggravato, diviso o preso per moto contrario, tanto meglio.- Quando si è per tal modo condotto il soggetto in tutti i tuoni più vicini, e in seguito nei più lontani, si fa sentire l'ultima stretta, per quanto è possibile con un buon pedale a fine che si possa dire *Finis coronat opus.* Noi abbiamo già detto che si fa volentieri precedere le ripercussioni da una pausa». (1)

Vi sono tollerate-specialmente nello stretto-delle licenze nella figurazione del soggetto e nella corrispondenza degl' intervalli.

La successione più usata per la entrata delle parti è la seguente:

SOGG:	*RISP:*	*SOGG:*	*RISP:*
Sop:	Contr:	Ten:	Basso
Basso	Ten:	Contr:	Sop: (2)

---

(1) Op. cit., vol. II, pag. 54.

(2) Sono ugualmente buone e frequentemente praticate le seguenti disposizioni:

Sop: Contr: Basso, Ten:
Contr: Sop: Ten: Basso } e viceversa.
,, ,, Basso, Ten:

E parimente: Contr: Ten: Sop: Basso; Ten: Contr: Sop: Basso.
,, ,, Basso, Sop: ; ,, ,, Basso, Sop:

Meno praticabili le seguenti: Sop: Basso, Ten: Contr:; Basso, Sop: Contr: Ten:
,, ,, Contr: Ten: ; ,, ,, Ten: Contr:.

Sono eziandio praticate dai buoni scrittori le otto disposizioni seguenti in cui le parti si rispondono in 8ª al principio di una fuga:

Sop: Ten: Contr: Basso
,, ,, Basso, Contr:
Contr: Basso Sop: Ten:
Ten: Sop: Contr: Basso } e viceversa.

V. *ALBRECHTSBERGER*, op. cit., pag. 217-18.

X

Ordinariamente si fa uso, a quattro parti, della *FUGA DOPPIA*. In tal caso si possono presentare subito i due soggetti, per es:



oppure possiamo presentare prima l'uno e poi l'altro, per es:



od anche è permesso fare due distinte esposizioni: la prima, col 1º soggetto e la sua risposta; l'altra, col 2º soggetto e la sua risposta. Meglio di ogni dimostrazione valga il seguente esempio del Reicha.




Contro-esp: con il 2º Sogg: soltanto; 15 battute.
2º
2º Sogg:
(Risposta)
2º
2º
Episodio di 4 battute.
4º
Unione dei due sogg: per 11 battute.
2º
2º
4º
2º
4º


Epis: di 10 battute.
1º
Unione dei due sogg:
2º
1º
Imitaz: stretta fra le quattro parti.
1º
1º
Pedale
1º
Stretto fra il Contr: e il Sop:
1º
Stretto fra il Sop: e il Ten:
1º

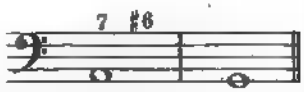


AVVERTENZE. 1ª Anche un sol tema può essere imitato fra le parti a contrattempo; però non è il più bello degli artifizî.



ALBRECHTSBERGER.
Es. 273 c.

2ª Le formule più usate per la cadenza prima dello stretto sono le solite:

a) sulla dominante: 

b) alla 3ª: 

L'alunno si eserciterà sui temi già dati o scelti a pag. 197-98.

(1) Op. cit., pag. 951-54.

XI

La *FUGA* a quattro può farsi anche *A TRE SOGGETTI*. Questi debbono essere in contrappunto triplo, onde poterli rivoltare a piacere. Per es:



La fuga a tre soggetti si fa più spesso a cinque che a quattro parti; ma anche a quattro parti è di buon effetto. Segue le leggi della fuga doppia già dettate.

Ecco, siccome esempio, lo svolgimento dei tre soggetti sopra citati:

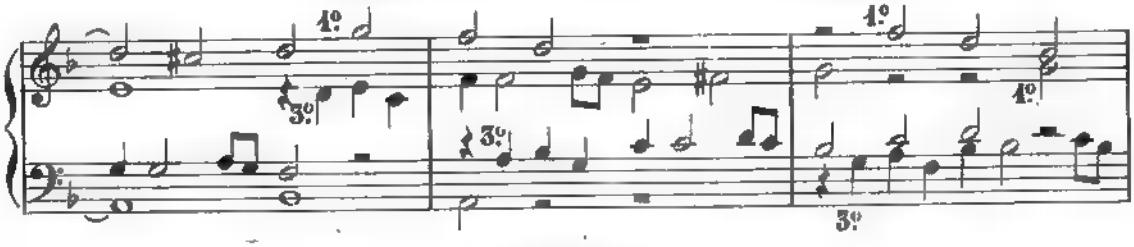



I 3 sogg: in Fa
3º
2º
4º
Epis: di 7 battute, con il 3º Sogg:
3º Sogg: aggravato.
I 3 sogg: in Do.
1º
2º
Epis. di 2 battute, con una parte del 4º Sogg:
3º

I 3 sogg: in *Re min.*



Epis: di 3 battute, con il 3º Sogg. e una parte del 4º



I 3 sogg: in *Sol min.*



Epis: di 4 battute, con una parte del 4º e del 3º Sogg:



4º Stretto fra le 4 parti.

Risp:



Epis: di 4 battute, con 2 frammenti del 4º Sogg:





(1) Fuga scritta da *BARBEREAU* per l' Istituto di Francia (*REICHA*, op. cit., pag. 966-68).

XII

Non è certamente più difficile il ***CONTRAPPUNTO A CINQUE PARTI*** di quello a quattro: anzi il coro a cinque (Sop:,Mezzo sop:,Contr:,Ten: e Basso) offre maggior facilità di disposizione, maggior equilibrio tra le voci maschili e femminili e quindi maggior fusione e sonorità. Nessuna regola speciale per i contrappunti a cinque Solo osserveremo che, per essere le parti cinque, ogni accordo di 7.ª dovrà avere un intervallo raddoppiato. In tal caso sarà sempre preferibile ripetere il fondamentale; non lo potendo, si raddoppieranno gli intervalli che trovansi in consonanza perfetta col basso.

ESEMPIO



MATTEI. (1)

L'alunno farà qualche esercizio di contrappunto a cinque sui temi già dati.

---

(1) Op. cit., pag. 24 e 41.- Ecco la scala diatonica armonizzata a cinque da Albrechtsberger:



Op. cit., es. 319.

XIII

Per i *CANONI A CINQUE PARTI* valgono le medesime regole date per i canoni a quattro.

ESEMPIO ALL'UNISONO



Nell'esempio seguente il tenore e il basso svolgono il 1º Canone; le altre tre parti ne eseguiscono un secondo, intessuto su frammenti o disegni del 1º.

CANONE DOPPIO E FINITO


Agnus De - i qui tol-lis pec -
Agnus De - i qui tol-lis pec - ca - ta pec-
Agnus De - i qui tol-lis pec - ca - ta pec-ca-ta
Agnus De - i qui tol-lis pec - ca - ta mun-
Agnus De - i qui tol-lis pec - ca - ta mun - -
-ca - - ta mun - di
-ca-ta mun - di do - na no-bis pa - cem pa -
mun - di do - na no-bis pa - cem pa - -


di
di
do na no bis
do na no bis pa cem pa
cem do na no bis pa cem do
cem do na no bis pa
bis pa cem pa cem
pa cem
cem
do na no bis pa
na no bis pa cem pa cem do na no
bis pa cem pa cem do na no bis
do na no bis pa cem
do na no bis pa cem
cem
do na
bis pa cem do na no bis pa cem
pa cem do na no bis pa cem do


..... do_na no_bis pa_ _ _ _
do_na no_bis pa_ _ cem
no_bis pa_ _ cem pa_cem.....
do_na no_bis pa_cem do_na no_bis pa_
_na no_bis pa_cem do_na no_bis pa_ cem


cem pa cem do_na no_
pa_cem..... do_na no_bis
do_na no_bis pa_ _ _ cem do_na no_
cem pa cem do_na no_bis pa_ _ cem do_na
pa_cem do_na no_bis pa_ _ cem do_na no_


bis pa _ _ _ cem pa_ _ cem.
pa_ _ _ _ cem do_na no_ _bis pa_ cem.
bis pa cem do_ _ na no_ _ bis pa_ cem.
no_ _ _ bis pa_ _ cem pa_ _ cem.
_ _ _ bis pa_cem no_bis pa_ _ cem.

XIV

Nella *FUGA A CINQUE* il soggetto suole avere non meno di due controsoggetti; ossia la fuga è ordinariamente ordita in contrappunto triplo, cioè a tre soggetti. Per es:



REICHA. (1)



Vi si tralascia il cambio delle parti, perchè evidentemente aumenterebbe la lunghezza a scapito della varietà. Lo che non vuol dire che non si possa scrivere una fuga a cinque, a due soggetti e col cambio di parti; ciò dipende dalla scelta del tema e dal capriccio del compositore. «Perchè no?» diceva Beethoven: «tutto è possibile; non vi sarebbe, a mio avviso, qualche difficoltà che a mordersi il naso di per sè stessi. *BEETHOVEN*». (2)

Qui sono ammesse le licenze a josa; vale a dire che, appunto per il numero delle parti, nella condotta e nello stile della fuga a cinque, anche dallo squadrone della pedanteria pesante, è consentita la più ampia libertà.

AVVERTENZA. Essendo le parti in numero dispari, la parte che prima propone il soggetto dovrà far risentire la risposta in ultimo, cioè quando la 5ª parte farà il controsoggetto; avrà dunque un'entrata, scolasticamente obbligatoria, di più delle altre quattro parti: e ciò perchè il soggetto eseguito dalla 5ª parte non rimanga senza risposta.

ESEMPIO



L'alunno scriverà qualche fuga a cinque sui temi già dati.

(1) Op. cit., pag. 985 e seg.
(2) Op. cit., vol. II, pag. 44.

XV

Come abbiam visto parlando della esposizione della fuga, il controsoggetto deve essere trasportato dal tono della risposta a quello del soggetto; ossia - tranne i rari casi di una risposta alla 4ª - dalla dominante alla tonica e viceversa. Però la nostra scienza «ha sì gran braccia» che ogni fedel contrappuntista può ordire la sua fuga destreggiando in modo da farci risentire sul soggetto il controsoggetto tale e quale si era udito sopra la risposta, e viceversa. Per esempio; noi prendiamo questo, semplicissimo tra i soggetti:



e vi disponiamo sopra un altrettanto semplice controsoggetto:



. Or bene, nella risposta potremo constatare, con dolce sorpresa, che non vi è affatto bisogno di trasportare il controsoggetto alla 5ª; infatti sta bene come sta:



. Tutt' al più si può diesare la 4ª ascendente che per tal modo diviene sensibile:



Or come dunque spiegare il fenomeno?

Abbiamo fatto niente meno che il ***CONTROSOGGETTO IN CONTRAPPUNTO DOPPIO ALLA DUODECIMA!*** E di fatto vediamo:



e per conseguenza, rovesciando il tema:



. (2)

---

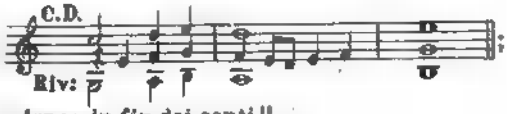
(1) Oppure - *mutatis mutandis* - bemollizzare la 7ª discendente; alterazioni del resto necessarie ad ottenere la perfetta corrispondenza dei vari intervalli:



(2) Ove poi, per maggior facilità di rovesciare le parti, si volesse (contemporaneamente al controsoggetto alla duodecima) il soggetto in contrappunto doppio all'8ª, basterebbe cambiare l'ultima nota in una delle parti, in modo da terminare in 3ª od in 6ª, per es:, così:



oppure:



; contrappunti rovesciabili in ogni guisa. Tutti giuochi di pazienza, in fin dei conti!!

Basterà quindi richiamare alla mente le regole già dettate per il contrappunto alla 12ª. È questo il gran segreto che dal Fux in poi rende ammirevoli per l'artifizio certe fughe in verità abbastanza insignificanti per l'arte. (1)

AVVERTENZA. Ove si trattasse di fuga tonale, evidentemente il controsoggetto alla 12ª non corrisponderebbe più, là dove l'intervallo della risposta cambia per ricondurci dalla dominante alla tonica. Ma per tanto poco non si scoraggia l'agguerrita falange dei contrappuntisti. Vi è l'espediente delle pause: le pause si corrispondono sempre, anche nello stile osservato. Per esempio: dato il tema:



, la risposta tonale sarà:



con il solito cambiamento della 5ª in 4ª. Ebbene, mettendo una brava pausa su quella quarta, daremo per controsoggetto in contrappunto doppio alla duodecima:



e quindi «con mutazione quasi scenica» trasportandolo sul tema, avremo intatto il nostro controsoggetto:



L'alunno potrà fare qualche esercizio su questi controsoggetti a doppio scappamento; ricordando però che ben diverso è l'ideale dell'arte, e che questo famoso controsoggetto alla 12ª altro non rappresenta se non il quadrato dell'ipotenusa, ossia il ponte dell'asino degli aspiranti al mestiere di contrappuntista.

---

(1) Intessendo tutta una fuga alla 12ª - come alcuni anche oggi si pregiano fare - quel controsoggetto, ripresentato continuamente tale e quale sul soggetto e sulla risposta, conferisce al lavoro una tale varietà da far dormire in piedi.

XVI

Nei *CONTRAPPUNTI DI GENERE CROMATICO*, le regole date non subiscono alterazione; soltanto si osserva: 1.° che in tutte le parti è permesso di servirsi delle alterazioni cromatiche; 2.° che tal genere - evidentemente estraneo alle vecchie tonalità - consente la più ampia libertà di svolgimento, ma si adatta meglio allo stile istrumentale che al vocale.

ESEMPI PER VOCI



ALBRECHTSBERGER.
(1)

(1) Op. cit., supplemento, es. 36 e 38.

XVII

Nella *FUGA CROMATICA*, sia in modo maggiore, sia in minore, la risposta si trova molto facilmente, facendo astrazione dalle alterazioni cromatiche del tema, ossia trascrivendo il soggetto in modo diatonico. Per es.: dato questo tema:



, per fare la risposta cominceremo a togliere gli accidenti ed avremo, diatonicamente:



; cui secondo le regole date risponderemo:



. Ora, aggiungendo gli accidenti a questo risposta, avremo la risposta cromatica:



.

Il seguente esempio è di Bach.



Talvolta accade che ad un soggetto cromatico si possa rispondere diatonicamente e viceversa; per es:



MARPOURG,

od anche che un soggetto cromatico possa avere due risposte, una cromatica ed una diatonica; per es:



Tanto l'una che l'altra risposta sono eccellenti, e se i Cantori fremono, io non ne ho colpa.

L'alunno analizzerà, come modello del genere, la *Fuga cromatica* di G. S. Bach, della quale riportiamo la esposizione.



(1) Op. cit., parte I, tav: XXIV.

XVIII

La *FUGA* dicesi *PER AGGRAVAMENTO* quando nella risposta la figurazione è doppia di quella del soggetto; per es:



Dicesi *PER DIMINUZIONE* allorquando nella risposta la figurazione del soggetto è ridotta della metà. Per la qual cosa ogni fuga *per augmentationem* può ridursi *per diminutionem*, cambiando nella esposizione il valore delle figure; cioè dando le figure maggiori al soggetto e le minori alla risposta. Per es:



Quanto al resto, nulla di differente dalle altre fughe.

(1) Op. cit., pag. 1003-5.

XIX

Nella *FUGA CON CORALE* - quella cioè in cui deve emergere un canto grave ed a larga figurazione - possiamo scegliere tra due diversi procedimenti.

Il primo, usato quando il corale sia molto breve, consiste nel far sentire il corale stesso in varie parti, ora come soggetto, ora come risposta, col solito ordine della fuga. Mentre una parte esegue il corale, le altre svolgono una fuga, ordinariamente d'imitazione, semplice o doppia, avente per tema un frammento del corale medesimo a figurazione diminuita, oppure un altro qualsiasi soggetto, secondo le norme già date. Le entrate del corale debbono esser precedute da pause, in modo da renderle più efficaci: la fuga si chiude qualche misura dopo che l'ultima parte abbia eseguito il corale, prolungandone l'ultima nota, oppure aggiungendo una codetta.

ESEMPIO

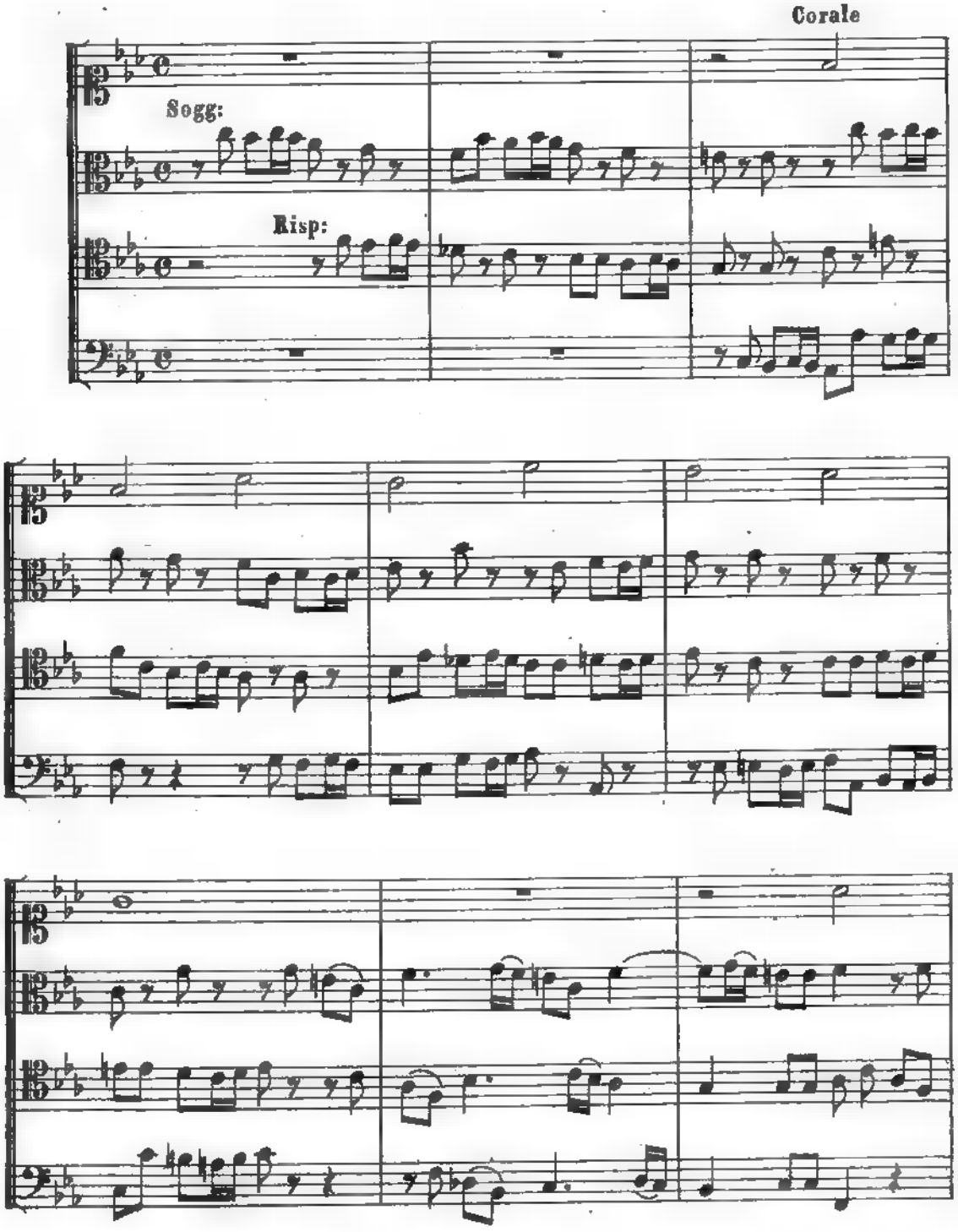




ALBRECHTSBERGER.
Es. 255.

Il secondo modo consiste nell'affidare il corale-a frasi opportunamente interrotte-ad una sola parte, assegnando alle altre una fuga, ordinariamente d' imitazione, come nel primo procedimento.

ESEMPIO







G. S. BACH.

XX

Per maggior sicurezza di esecuzione ■ per maggior varietà di effetti si usa la *FUGA CON ACCOMPAGNAMENTO* di organo, di quartetto, di orchestra.

A seconda dei casi e dei mezzi impiegati, possiamo limitarci a raddoppiare o rinforzare con l'istrumentale le parti vocali, senza introdurvi nuovi temi; per es:


ALLEGRO
Soprani
Contralti
ARCHI
Fac, ut ar - de - at cor me - um
Fac,
in a - mando Chri - stum De - um, Chri - - stum
ut ar - de - at cor me - um in a - mando Chri -
PERGOLESI - Stabat.
De - - um, ut si - bi - com - pla - - -
- stum De - um, Chri - stum De - - um, ut
ecc.

Oppure si possono aggiungere nuovi contrappunti, o parafrasare i soggetti stessi; per es:

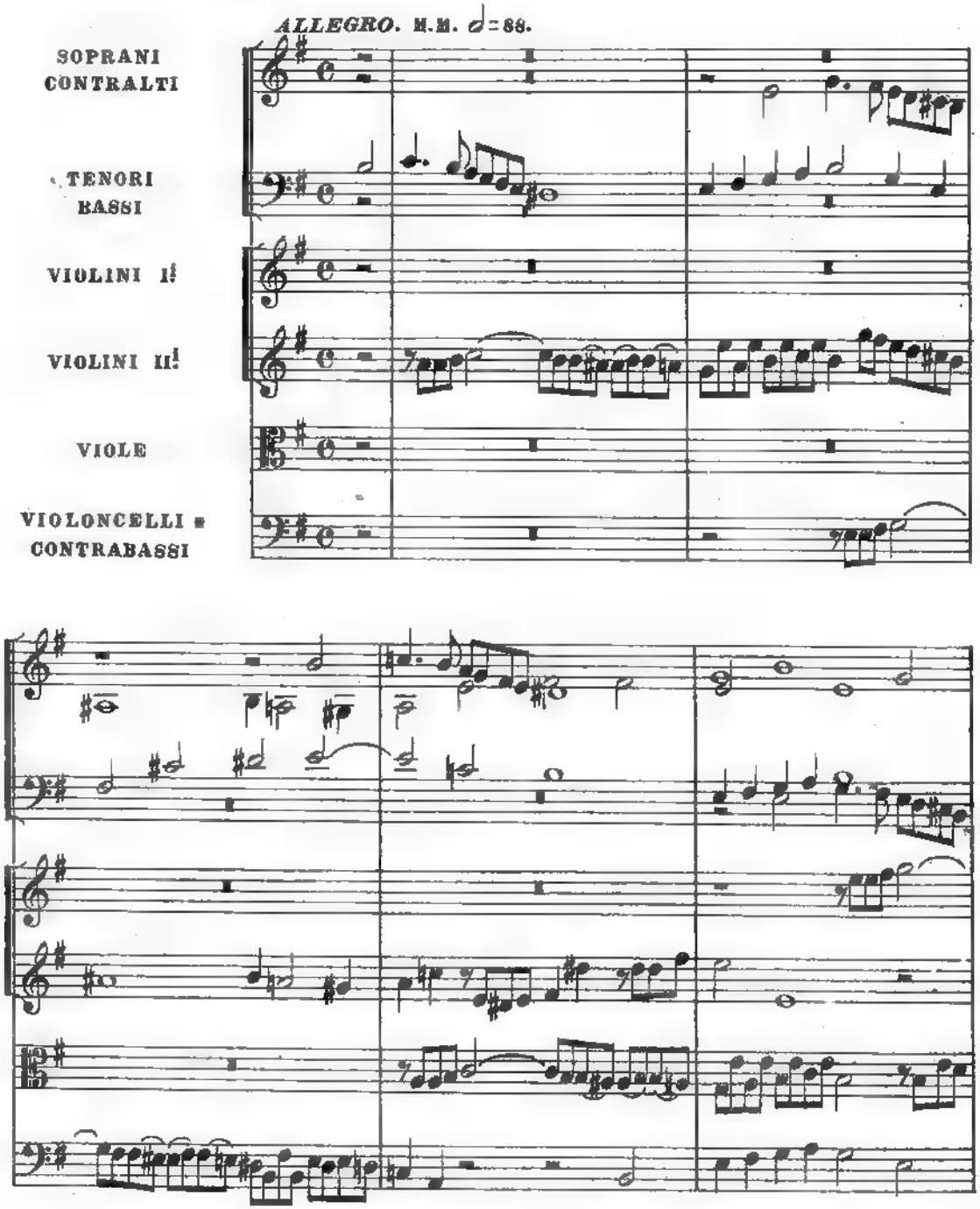


ecc. *REICHA.*(1)

(1) Op. cit., pag. 1009.

AVVERTENZA. È in facoltà del compositore aggiungere alla fuga anche un basso continuo, differente dal basso del coro, il quale basso continuo verrebbe ad essere un' altra vera e propria parte reale. Non è però necessario continuarlo per tutto il componimento.

Di maggior effetto è l'assegnare da bel principio due differenti temi, uno alle voci, l'altro agli strumenti, come in questa doppia fuga che trascrivo per intero:








V.lli
C.B.





REICHA. (1)



La fusione dell'intera orchestra con le voci ne offre innumerevoli risorse, consentendoci nel suo libero svolgimento ogni varietà di contrappunto; rinforzando con l'orchestra le parti del coro, sovrapponendo alle voci gli archi ed a questi i legni, introducendo nuovi soggetti, dando con i varî colori maggior risalto ai varî temi, od anche accompagnando un corale con un contrappunto svolto in modo da formare una vera e propria fuga d'orchestra.–Raccomandiamo allo studioso il 1.° *Kyrie* della Messa in *Si min.* di G.S. Bach, suonandolo in tempo molto largo. Solo quando se ne sia reso padrone da saperlo quasi a memoria, potrà dire di conoscere a quali altezze possa giungere la potenza della ispirazione congiunta alla perfezione della tecnica.

(1) Op. cit., pag. 1018 e segg.

XXI

Dalla unione del coro con l'orchestra ebbe origine la cosidetta ***FUGA A TRE OTTAVE:*** poco usata in verità, ma non priva di effetto.

Consiste in una fuga a quattro parti triplicate di cui la 1ª viene assegnata ai legni, un'altra ai violini e alle viole, una 3ª al coro, la 4ª ai violoncelli, ai contrabassi e all'organo: ciascun gruppo eseguirà la sua parte su tre ottave. L'organo non è però indispensabile; poichè l'armonia è piena, e la 4ª parte, costituendo il vero basso della fuga, è abbastanza sensibile anche coi soli violoncelli e contrabassi in 8ª.

AVVERTENZA. Dovendosi di necessità incrociare spessissimo le parti, si eviteranno le 4ª minori di seguito che, rovesciate, darebbero delle 5ª maggiori.

ESEMPIO




a3
a2
Le peuple saint a fré_mi d'allégres_se. De l'Eternel s'accom_
Le peuple saint a fré_mi d'allégres_se. De l'Eternel s'accom_


_plit la promes_se, s'accomplit la pro_mes_se!
_plit la promes_se, s'accomplit la pro_mes_se!


Le peuple saint a fré_mi d'allegres_se d'un douteux a_venir..... se dissi_pe l'hor_
Le peuple saint a fré_mi d'allegres_se d'un douteux a_venir..... se dissi_pe l'hor_


reur, mortels,..... prosternez vous.... il nait un Dieu sauveur, il nait..... un Dieu sau
reur, mortels,..... prosternez vous.... il nait un Dieu sauveur, il nait..... un Dieu sau


_veur!
_veur!
Rois d' O_rient,..... ô
Rois d' O_rient,..... ô
vous puissans du mon_de, ô
vous puissans du mon_de, ô


vous puissans du mon_de. à Bethléem, à Bethléem courez dé_po_ser vos présens;
vous puissans du mon_de, à Bethléem, à Bethléem courez dé_po_ser vos présens;


au Christ, à Dieu consa_ crez vos accens; chan_
au Christ, à Dieu consa_ crez vos accens; chan_
a 2
_tez: honneur,..... hon_neur à la vier_ge fé_con_de! fai_tes fu_mer l'encens!
_tez: honneur,..... hon_neur a la vier_ge fé_con_de! fai_tes fu_mer l'encens!



REICHA.(1)



(1) Op. cit., pag. 1042 e segg.

XXII

La *FUGA PER MOTO CONTRARIO* ha luogo quando ai movimenti ascendenti del soggetto corrispondono altrettanti movimenti discendenti della risposta, e viceversa. Per es:



Quindi, come la imitazione, la fuga potrà essere per inversione *libera* (ed è la più usata) come nell'esempio suesposto;(1) oppure *stretta*. Ecco un esempio di risposte per inversione stretta, nei limiti delle tonalità analoghe:



La fuga per moto contrario potendosi avvalere di tutti gli artifici contrappuntistici, può essere anche *cancarizzante*: per cui potremo trattare un soggetto in tre modi, ossia con tre risposte: per moto contrario (libero o stretto secondo i casi), cancarizzante, cancarizzante e contrario.

ESEMPIO



(1) Dicesi anche *semplice*: «per contrarium simplex»!

Evidentemente, mentre la cancarizzazione per moto retto è stretta di necessità, cancarizzando per moto contrario la perfetta corrispondenza degli intervalli sparisce. In generale poi, tutte le fughe di tal natura contengono qualche licenza resa necessaria dalla difficoltà dell'arzigogolo cancarizzante, od anche dalla semplice inversione. (1)

ESEMPIO DI UNA FUGA VOCALE PER MOTO CONTRARIO ALLA 5.ª

— per contrarium stricte reversum —



(1) Io tratto questi argomenti un poco perchè un libro di contrappunto che interamente li trascurasse riuscirebbe incompleto; un po' per l'interesse in chi si occupa di una disciplina di sviscerarne ogni manifestazione, e un poco anche perchè non si può loro negare una importanza storica. Ma quanta ragione aveva Beethoven di dire: «Può credersi che un uomo dotato dell'uso di ragione abbia mai potuto soffermarsi a produrre fanciullaggini di questa sorta?» Op. cit., vol. II, pag. 149.





FUX.(1)



(1) Op. cit., pag. 188.

Si possono però mescolare i varî generi di fuga fondendo il moto retto ed il moto contrario, ed è qui pure tollerata qualche licenza.(1)

ESEMPIO



AVVERTENZA. Nella fuga tonale per modo contrario accade talvolta che la risposta cominci dalla stessa nota del soggetto, per es:



Ciò può essere necessario per ottenere che all'accordo della tonica risponda quello della dominante, come nella bella fuga per organo di G. Pachelbel:

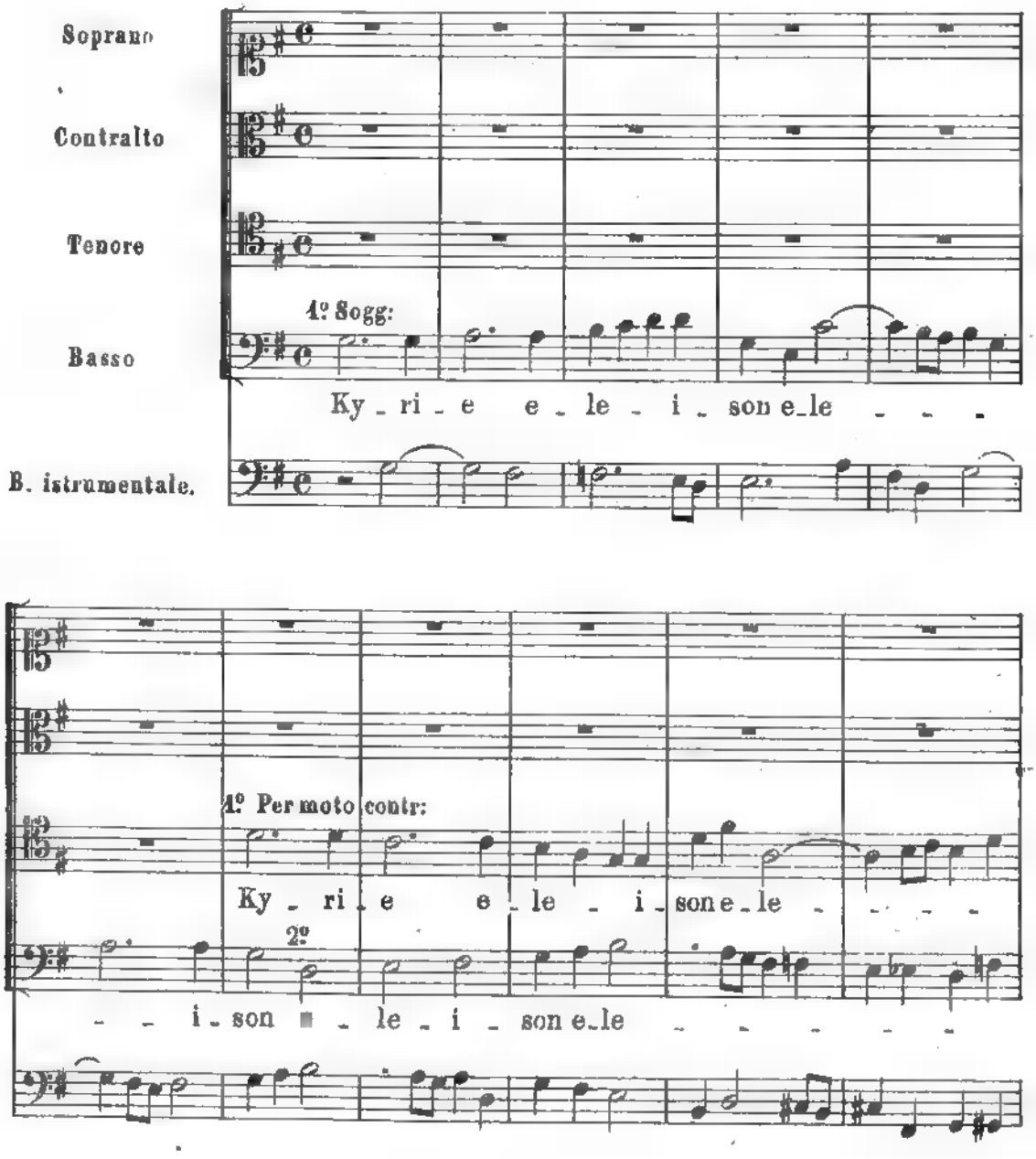


(1) Si usava anche esporre e rovesciare una fuga, prima direttamente e poscia per moto contrario: ciò si riscontra in taluni *ricercari*.

Ecco un ultimo esempio di fuga per moto contrario e a tre soggetti, veramente insigne per abilità contrappuntistica non asservita alla pedanteria. È di Bach; l'analisi che vi sovrappongo è tolta dal Marpourg.

Come si vede, il basso istrumentale non va sempre all'unisono col basso del coro.

KYRIE


Soprano
Contralto
Tenore
Basso
B. istrumentale.
1º Sogg:
Ky - ri - e e - le - i - son e-le - - -
1º Per moto contr:
Ky - ri - e e - le - i - son e-le - - - -
2º
- - i - son - le - i - son e-le - - - - - -


4º per moto retto, in risp: al Basso.
Ky - ri - e e - le - i - son e - le -
2º per moto contr:
- - i - son e - le - i - son e - le - - - -
Principio del 2º, diminuito
- - i - son e - le - i - son e - le - i - son..... Ky - ri -
2º per moto retto, in risp: al Basso.
- - - - - - i - son e - le - i - son e - le -
4º per moto contr:, in risp: al Ten:
Ky - ri - e e - le - i -
- - - - - - i - son e - le - i - son e - le - i -
- e e - le - i - son - le - i - son e -
Princ. del 2º dim:
- - - - - - - - - i - son e - le - i - son e - le - i -
2º per moto contr:, in risp: al Ten.
- son e - le - - - - - - i - son e - le - i -
4º per moto retto.
- son e - le - - - - - - i - son Kyri - e -
- le - - i - son e - le - i - son e - le - -


son..... Ky - ri e e - le - i - son
son e - le - - - - - - - - i - son e - le - i -
2º per mo.
- le - i - son e - le - - - - - - - i - son e -
4º per moto contr:
- i - son
Ky - ri -
- le - - - - - - - i - son e - le - - - i -
- son e - le - i - son e - - - le - i - son e - le - - - i -
- le - i - son e - le - - - - - - - - - - i -
- e e - le - - i - son e - le - - - - - - - - i -
3º
- son Christe e - lei - son e - le - i -
son..... Christe e -
- son Christe e - lei - son e - le - i - son.....
- son Christe e - lei - son e - le - i -
- son Christe e - lei - son e -


4ª ripercuss: nelle 4 parti dei due primi sogg: intieri ed
accorciati.


2º
son e_le
4º
Ky _ ri _ e e _ le_i _son e _ le
son
son e_le_i _ son e_le i _ son e _ le_i _ son e _ le_
2º
i _ son e _ le_i _ son e_le
Stretto, col 2º diminuito.
i _ son e_le i _ son e _ le
4º
Ky _ ri _ e e _ le _ i _ son e _ le
i _ son
2º accorciato.
i _ son e _ le _ i _ son Ky _ ri _
i _ son e _
3º
3º
i _ son Christe e _ le _ i _ son Christe e _ le
4º
Ky _ ri _ e e _ le_i _ son e _ le


-e e-le - - -


i - son Christe e - lei - son e - le - i - son
Stretto col 5°
i - son Christe e - lei - - - son e -
i - son Ky - ri - e - e - le - - i - son e - le -
Stretto, col 4° Sogg:
Ky - ri - e e - le - - i - son e - le - - - - -
4°
Ky - ri - e e - le - i -
lei - - son e - le - - - - i - son e -
3°
i - son Christe e - le i - son e - le -
3°
- - i - son Christe e - le - - - - - - - - i -
3°
- son e - le - - - - i - son Christe e -
le - - - - - - - - - - - - - - i -
3°
- - i - son e - lei - son Christe e - lei - son e - le - i -
3°
- son e - le - i - son Christe e - lei - son e -


-lei - son e - le - i - son e - le - i - - son
3º
-son Christe e - lei - son e - le - - - i - son Christe e -
Imit: col 3º Sogg:
-son
Christe e - le -
1º
-le - - - - - - i - son Kyri -
Christe e - lei - son e - lei - - - - - -
-lei - - - son e - le - - - - - - i -
- - - - - - - - i - son e - le - - i -
-e e - le - i - son e - le - - - - - - i -
-son e - le - - - - i - son Christe e - lei - son e - le - i - son.
-son e - le - i - son Christe e - lei - son e - le - i - son.
-son Christe e - lei - son e - le - - i - son.
Altra imit: col 3º Sogg:, sul Pedale.
-son Christe e - lei - son e - le - - - - - - - i - son.

XXIII

La *FUGA A OTTO* può trattarsi in due modi: *a cori spezzati o battenti*, oppure ad un sol *coro a otto*. Poco usate ambedue, la fuga *A CORI SPEZZATI* può dirsi disusata. È un' eredità fiamminga e ripete, a quanto pare, la sua origine da Adriano Willaert (1490-1563). In essa i due cori si dividono il lavoro: ora si imitano, ora si rispondono, si rovesciano, si uniscono in laboriosa polifonia usando - talvolta abusando - degli artificî contrappuntistici già esposti e particolarmente dei contrappunti per moto contrario. Non di rado a vicenda si confortano di opportuni e simmetrici riposi.

Ogni coro deve essere bene equilibrato nelle sue quattro parti, ed i bassi (come pure, per eccezione, qualche altra parte) possono talvolta, specialmente sul finir della fuga, procedere all'unisono od in 8ª.

Riportiamo, a maggior intelligenza dell'alunno, la 1ª parte di una lunghissima fuga del Cherubini:




Imit: alla 10ª
Propone un 1º nuovo contr:
3º Contr:
Risp:
Et vi tam ven tu ri sæ cu
Propone un nuovo 2º Contr:
Imit: all'unis: del 3º Contr:
Risp: al 2º Contr:
Risp: al 1º Contr:
Imit: alla 10ª
Parte ad libitum.
Parte ad libitum.
Imit: all'8ª inf:


Risp: al 2º nuovo Contr:
men
Risp: al 1º nuovo Contr:
3º Contr:
men a
men
Sogg:
Imit: alla 6ª inf:
Et vi tam ven tu ri sæ cu li a
1º Contr:
Imit: all'unis:
a
men
men
men
men a
men
2º Contr:
men a


Principio del 2º nuovo Contr:
men
a
men
Imit: all'unis:
a
men
1º nuovo Contr:
3º Contr:
men a
mena
men a
Risp:
Imit: alla 6ª inf:
Et vi tam ven tu ri sæ cu li a
Risp: al 2º Contr.
men a
men
Risp: al 1º Contr:
a
men
men

Divertimento che conduce alla dominante, sulla quale si riprende il Sogg:






men
a
Risp: al 1º Contr:
a
men
a men a
Risp: al 2º Contr:
a
Risp: un poco ravvicinata al Sogg:
Et vi
tam ven tu ri
1º nuovo Contr:
tam ven tu ri
sæ cu li
a


men
men
a men a
men
1º Contr:
men
3º Contr:
a
men
1º nuovo Contr:
sæ cu
li
a
Sogg: ravvicinato alla risp:
Et vi
tam ven tu ri
sæ cu
2º e 3º Contr:
men
a

Risp: per aggravi, alla quale si uniscono i Contr:



Divertimento



ecc. (1)

(1) ***CHERUBINI,*** op. cit., pag. 177 e segg.

XXIV

Volendo comporre agevolmente una ***FUGA A OTTO PARTI REALI*** bisogna disporre sopra e sotto il soggetto cinque controsoggetti. Avremo dunque la fuga a sei soggetti; ossia col maggior numero possibile di soggetti. Di questi, tre (al più quattro) debbono essere invertibili in ogni guisa: avremo quindi nella fuga a otto il contrappunto triplo o, se meglio piace, quadruplo. Quanto agli altri soggetti si procura che sieno tutti in contrappunto doppio col soggetto principale; in modo che, volendo, il basso li possa eseguire tutti e sei senza bisogno di modificazioni.(1)

La *esposizione* di una fuga a otto è della stessa durata della fuga a quattro; ossia basta far sentire due volte il soggetto e due volte la risposta, secondo le norme già date. Si suol tralasciare il *cambio delle parti*, preferendosi trasportare in altre tonalità i numerosi temi, riprodotti sempre con la maggiore possibile varietà.

Prima del pedale o della cadenza è permesso far sentire uno dei soggetti, o parte di esso, eseguito da tutte le voci all'unisono.(2) L'alunno esamini bene il seguente:

ESEMPIO DI UNA FUGA VOCALE A 8 PARTI REALI, A 6 SOGGETTI
in contrappunto triplo e, *per incidens*, quadruplo.



(1) Ove uno dei controsoggetti non fosse riuscito in contrappunto doppio, volendolo porre al basso, converrà cambiare per poco l'armonizzazione. In tal caso si potrà dare un breve sviluppo allo stesso controsoggetto rifatto, solo od accompagnato da frammenti degli altri temi.

(2) Non tutti ammettono questo artificio e specialmente i predicatori della musica sepolta; ma ad essi si può rispondere col Reicha: «Può produrre un grande effetto.... Sarebbe quindi ridicolo proibirlo». Op. cit., pag. 878.













ecc. REICHA.[1]

(1) Op. cit., pag. 994 e segg.

XXV

ALTRI SOGGETTI DI FUGA

dal Trattato del MARPOURG







(1) Oppure:



(2) Oppure:



(3) Oppure:



(4) Oppure:



Sogg: Risp:

17. (1) *MUFFAT.*

18. (2) *LEUTHARD.*

19. (3) *PORPORA.*

20. (4) *LEUTHARD.*

MUFFAT.

21.

22. *FUX.*

23. (5) *FUX.*

24.

EBERLIN.

---

(1) Oppure: ; od anche, secondo me, :

(2) Togliendo l'imitazione ravvicinata si risponderebbe:

(3) Oppure, senza l'imitazione ravvicinata e canonica, :

(4) Oppure:

(5) Oppure:

25. MUFFAT.

26. (1) FUX.

27.

EBERLIN.

28. HURLEBUSCH.

29.

HÄNDEL.

30.

KUHNAU.

(1) Marpourg dà quest'altra risposta:



XXVI

SOGGETTI PER FUGHE DEL P. MATTEI

scelti nell'opera del Galli

ad abundantiam

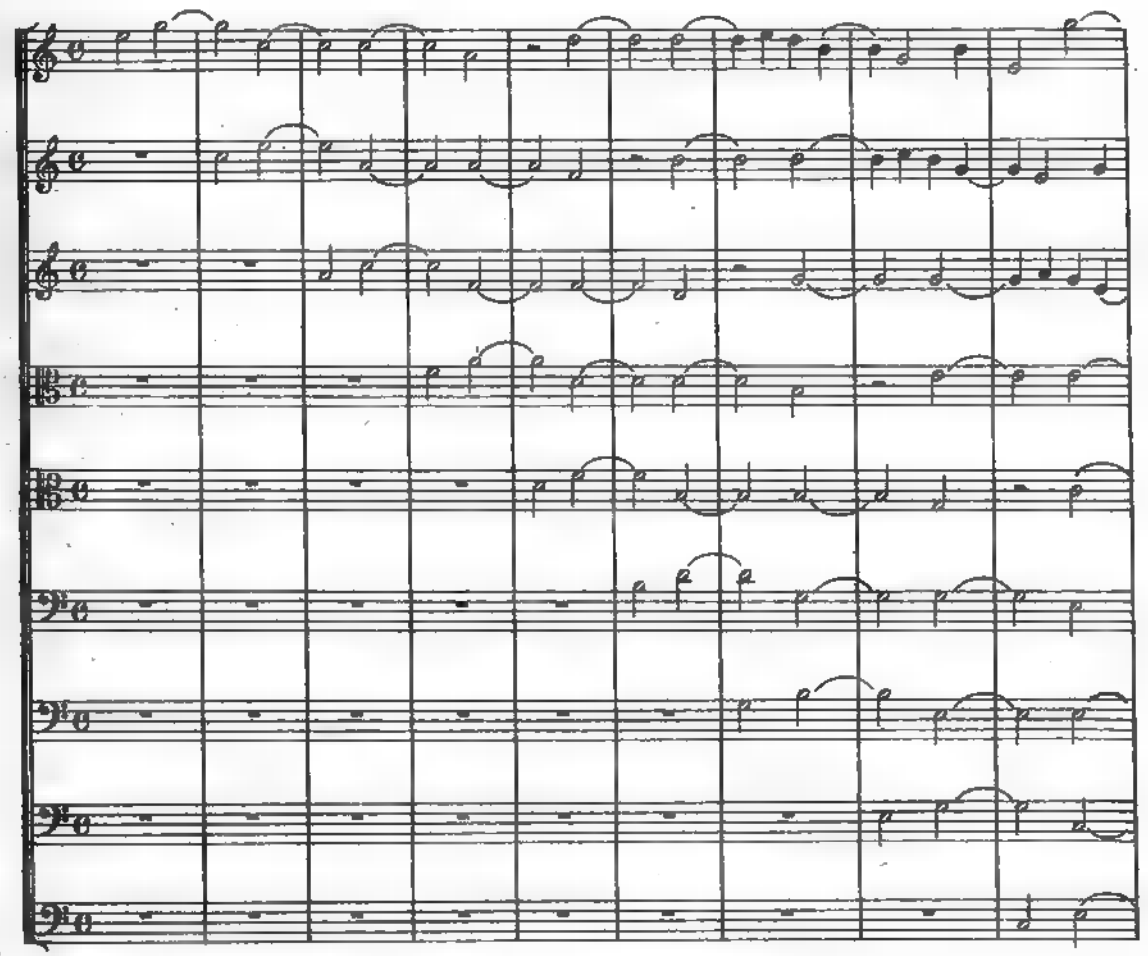



29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.
contrario
45.
46.
47.
48.
contrario
49.
50.
51.
52.
53.
54.
55.
56.
57.
58.
59.
60.

XXVII

Tra le molte astuzie contrappuntistiche da me trascurate nel presente libri-no, di una sola sento rammarico e perciò voglio confessarmene. Non ho tenuto parola del *contrappunto alla zoppa*.[1] Ma sono ancora dubbioso: *ahi parlo o tac-cio?* Infine si tratta di un peccato di ommissione; quindi è tra i *veniali*.... Del re-sto, poichè vi sono tanti Maestri Cantori che l'adoperano anche senza accorgerse-ne, posso rimandare benissimo il lettore a quelle sapienti zoppicature.

Piuttosto, per finire, riprodurrò qui un canonetto a *nove parti reali*, a conso-lazione degli alunni e mortificazione dei professori.



(1) *MARPURG*, op. cit., pag. 50.



È un parto mostruoso, prodotto, come si vede, di un'incubazione artificiale. Mi dispiace sia dell'ottimo Marpourg: ma sdegnavo ricorrere ai minori. ■ mi è grato

(1) MARPOURG, op. cit., parte II, tav. XXXVIII. - Ed ora un'ultima nota, direi quasi un'appendice, che po-

in si dotta compagnia por fine ai «Misteri del Contrappunto».

---

trebbe anche intitolarsi:

"LA MUSICA DEI MATTI,,

e la dedico al prof. Zuccarelli, direttore del giornale psichiatrico «l'Anomalo». Dopo tanto contrappunteggiare sarà lecito e probabilmente igienico farsi due matte risate.

Ecco un canone di Pietro Francesco Valentini:



«*Berardi* chiama questo canone *nodo di Salomone;* e *Kircher* lo chiama *laberinto;* è composto per *novantasei voci a ventiquattro cori*». (MARPOURG, op. cit., parte II; pag. 146).- Eccone un altro, per comune fortuna, l'ultimo, come la *scappata* dei razzi nella girandola:



«Canone suscettibile di oltre *DUEMILA* soluzioni, sul quale Valentini ha scritto un immenso libro *in folio* col titolo di *Canoni musicali. In Roma, MDCLF*». (MARPOURG, ib.).

Siamo evidentemente nel regno della follia. A meno di commettere una palese ingiustizia, gli abatini dovrebbero erigere al Valentini un monumento rappresentante il valentuomo in cima ad un obelisco su cui fossero scolpite le duemila combinazioni da lui scovate, con questa epigrafe:

RICORDI
AI NEPOTI DEGENERI
QUESTO OBELISCO DI RICONOSCENZA
COME
IL VALENTISSIMO VALENTINI
NELL'ARTE CANONICA
CANCARIZZANDO
INFUTURAVASI

ESEMPLARE FUORI COMMERCIO
PER LA DISTRIBUZIONE AGLI EFFETTI DI LEGGE

2415055 P


ET
LABOR
ARS